Jacques Ellul

IMPERIUL NONSENSULUI

Editura Sens

Jacques Ellul

Imperiul Nonsensului

Jacques ELLUL

Imperiul Nonsensului

– Arta și societatea tehnicistă –

Traducere de **Octavian Soviany**

Editura Sens

Traducere: Octavian Soviany
Tehnoredactare: Adrian Buzaş
Fotografie copertă: Virgiliu Narcis
Copertă: Adrian Buzaş
Redactare: Bettina Nicoară-Szellner

Jaques Ellul, L'empire du non-sens
© Presses Universitaires de France, Paris, 1980

©SENS, 2021

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ELLUL, JACQUES
Imperiul nonsensului : arta şi societatea tehnicistă /
Jacques Ellul ; trad.: Octavian Soviany. - Arad : Sens, 2021
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-9078-25-9
I. Soviany, Octavian (trad.)
73

Editura Sens
Calea Timişorii 212/2 Arad

Telefon: 0257 288 669
E-Mail: comercial@sens.ro

www.sens.ro

Curpins

Jacques Ellul și hainele cele noi ale împăratului – Prefață de Octavian Soviany 7

Introducere 13

Elemente Bibliografice 36

1. Contradicția 39

2. Poziția artei în sistemul tehnicist 81
   I. Relația cu mediul tehnic 82
   II. Obiectul 106

3. Mesajul și compensarea 131
   I. Tehnica naște o artă ideologică 131
   II. Mesaj și Revoluție 145
   III. Comunionalul 169
   IV. Ludismul Compensator 181

4. Formalismul și teoria 193
   I. Primatul Teoriei 194
   II. Pierderea Sensului 219
   III. Ludismul Tehnicist 234
   IV. Oscilația între Formalism și Semnificație 243

5. Artistul și criticul 267
   I. Artistul 267
   II. Necesitatea Criticii de Artă 297

Epitomă – Viitorul Incert 313

Jacques Ellul și hainele cele noi ale împăratului

Neîndoielnic, Jacques Ellul a fost un mare spirit contestatar, un critic al societății contemporane, pe cale de a se transforma într-un uriaș mecanism în care individul nu mai reprezintă decât o piesă lipsită de însemnătate. În opinia lui, societatea occidentală a ultimului secol (care le succede societăților „naturale", ca de pildă societatea medievală europeană și celor „industriale", cum a fost societatea occidentală a secolului al XIX-lea) este una „tehnicistă", în care rolul de factor determinant îi revine tehnicii. Aceasta și-a extins influența în toate domeniile, a proiectat omul într-un nou mediu de viață, cel „tehnic", căruia îi este anevoie să se adapteze și în care trebuie totuși să supraviețuiască, i-a modificat necesitățile, stilul de viață, mentalitatea și, în cele din urmă destinul. Tehnica, constituită într-un sistem, care include și omul, are tendința de a-și subordona întregul ansamblu social, transformându-l într-o Megamașină, dar această tendință (consideră Ellul) mai întâmpină anumite obstacole, mai cunoaște mici derapaje și incoerențe, astfel încât societatea tehnicistă nu reprezintă o oglindă întru totul fidelă a sistemului, iar în interiorul ei, omul, deși supus unui continuu proces de reificare, mai dispune încă de o anumită marjă de libertate.

În această ordine de idei, *Imperiul Nonsensului* (1980) se situează în continuitatea lucrărilor fundamentale ale lui Ellul despre tehnică, cum ar *Tehnica sau miza secolului* și, mai ales *Sistemul tehnicist*. De data aceasta, gânditorul își

propune să ia în discuție rolul determinant al tehnicii în raport cu fenomenul artistic modern. Astăzi *„arta, ca orice altă activitate, se găsește situată, în același timp, în societatea tehnicistă și în sistemul tehnicist și tocmai relația cu acest nou mediu mi se pare îndestulătoare pentru a clarifica întreaga realitate a artei moderne. Realitatea și tragicul ei adevăr. Urmând această ipoteză, n-am pretenția de a sonda arta în toate dimensiunile ei, de a propune o explicație a artei prin raportare la condiția umană, nici de a lămuri esența omului prin mijlocirea acestei activități cu totul ieșite din comun. Nu mă voi referi nici la istoria universală a artei, nici la misterele sacre, nici la căutarea neîntreruptă a unui orient pierdut. Nu voi intra în domeniul psihologiei artei, în motivațiile sale profunde, nici în acela al sociologiei artei. Tot așa, teoriile, expuse de atâtea ori, atât de numeroase și atât de pasionante ale filosofiei artei, nu îmi vor reține atenția. Căci voi rămâne cantonat într-o perioadă scurtă a unei istorii lungi, perioada ultimului secol, și voi adopta un singur punct de vedere: acela al relației dintre artă și tehnică pe parcursul acestui secol."* - scrie el.

Din perspectiva lui Ellul, arta contemporană are un caracter esențialmente contradictoriu: pe de o parte se vorbește despre o criză a artei, se contestă însăși ideea de artă, se practică anti-arta, anti-literatura, iar pe de altă parte, există o extraordinară proliferare a fenomenului artistic, apar permanent (în mai mare măsură decât oricând), noi curente, noi tendințe, noi orientări, născute dintr-o veșnică goană după nou, care coincide cu ceea ce se întâmplă în tehnică: ca și obiectele create de aceasta, operele de artă contemporane au o existență extrem de scurtă, sunt înlocuite de altele, se nasc și pier aproape instantaneu, pe parcursul unui proces continuu, care pare lipsit de sens și finalitate. Totodată, noua artă este lipsită consideră Jacques Ellul de orice legătură

organică și reală cu arta trecutului: spre deosebire de aceasta din urmă, care a luat naștere într-un mediu „natural", arta zilelor noastre se dezvoltă într-un mediu „artificial", format aproape în exclusivitate din „obiecte tehnice", iar creațiile ei împrumută natura acestora. O consecință esențială a acestui fenomen este pierderea funcției de simbolizare, prezentă în arta trecutului. Prin simbolizare, opera de artă tradițională se raporta la un plan de semnificații superior, era o modalitate prin care omul „umaniza" lumea înconjurătoare, conferindu-i sens și semnificație. Astfel încât dispariția simbolizării conduce la dispariția sensului, iar arta contemporană capătă astfel aspectul unui „Imperiu al Nonsensului", măcinat și acesta de o aparentă contradicție, căci în interiorul său se manifestă două tendințe opuse la prima vedere: arta „cu mesaj" și arta „formalistă", care se pretind, fiecare în felul său, revoluționare. Arta „cu mesaj" este esențialmente contestatară: ea contestă societatea actuală, vorbește despre alienarea omului în această societate; avem de a face însă cu o contestație lipsită de obiect, căci ea rămâne în genere o critică de pe poziții marxiste a capitalismului, o contestație politică, ce are în vedere aspecte ce au dispărut de mult din societatea capitalistă de astăzi. Iar, atâta timp cât nu atacă rădăcinile răului, respectiv tehnica și sistemul tehnicist, contestația este nu numai îngăduită, ci face parte efectiv din sistem. Ea are o funcție compensatorie: îi infuzează omului senzația unei aparente libertăți, ajutându-l să supraviețuiască într-o lume ostilă, în care, fără asemenea compensații, această supraviețuire ar deveni problematică. Iar artistul protestatar devine astfel, cu sau fără voia lui, un complice, un instrument al sistemului.

La celălalt pol se situează arta „formalistă": artiștii care aparțin acestei orientări contestă existența vreunui mesaj al operei, considerând că actul creației se reduce la

o elaborare de forme, care se întemeiază pe modele și pe teorii tot mai abstracte, iar produsul artistic nu este decât ilustrarea unor anumite tehnici, asupra cărora artistul sau comentatorul se lansează în teorii formulate într-un limbaj abscons și greu accesibil nespecialistului. Astfel încât s-a ajuns la situația în care teoria prevalează în fața creației; pentru a fi înțeleasă, opera de artă are nevoie de explicațiile criticului, care este astăzi auxiliarul indispensabil al artistului și în ultimă instanță, este cel face și desface gloriile artistice. Iar „formalistul" (care recurge adesea la mijloace tehnice extrem de sofisticate și lucrează de multe ori asistat de calculator) este la fel de integrat în sistemul tehnicist, la fel de subordonat acestuia ca și artistul contestatar. Și deși se proclamă drept un arhetip al „omului liber", deși consideră că dispun de o libertate absolută, și unul și celălalt sunt total dependenți de sistem. Iar creația lor e doar o expresie a neantului.

Și se naște astfel, în mod firesc, întrebarea dacă arta contemporană mai este cu adevărat artă. Jacques Ellul socotește că nu, cel puțin nu în sensul în care termenul de artă a fost întrebuințat până în prezent.

Criza artei este expresia unei crize a omului, generate de efectele integrării lui într-un sistem tehnicist.

Este o criză fără ieșire?

Nu, atâta timp cât societatea nu e expresia deplină a sistemului tehnicist și nu s-a transformat încă într-o Megamașină.

Iar cartea lui Jaques Ellul se termină într-o notă, totuși foarte reținută, de optimism.

„Totul trebuie luat de la început" - scria el. *„Este vorba să se conștientizeze mai întâi că, de un secol încoace, arta a pornit-o pe un drum greșit, s-a supus puterilor, a mărturisit doar falimentul omului. Este vorba să se conștientizeze apoi că arta nu își va regăsi vocația,*

valoarea și adevărul urmând o cale științifică. Dar evident că acest sens și aceste valori nu pot veni din exterior, nu pot fi propuse de un intelectual, de un filosof, de un moralist, artistul este cel care trebuie să redevină creator, nu doar de forme și combinații, ci un creator autentic, împreună cu grupul sau societatea, a ceea ce va fi recunoscut de acum înainte drept sens și valoare. Și aceasta nu printr-un discurs intelectual sau moralizator, care n-ar avea nicio trecere, ci printr-o redescoperire profundă, care să-i infuzeze întreaga operă. să fie receptată și să ia amploare, după ce tentativele lui Böll, West, Chagall, Dali, Bunuel, Bergman, Fellini, Saint-John Perse, Neruda au fost sortite eșecului. Cine va duce oare barca în larg?

Este nevoie de o comprehensiune esențială, de o comprehensiune și nu de o fenomenologie. Este nevoie de îndrăzneala de a-i sfida pe acești monștri computerizați. Este nevoie de speranța care să ne facă să pășim înainte ca niște învingători și pentru a învinge. Trei coloane pe care poate s-ar putea edifica o artă nouă, care să însemne exodul din acest timp și exordiul unui discurs nou pe care trebuie să-l rostim dacă vrem să i ne sustragem matematicii destinului."

Concluziile lui Ellul sunt desigur greu de digerat de o mare parte dintre artiștii contemporani. Unora pot să li se pară exagerate și alarmiste. Dar chiar dacă nu sunt acceptate, ele s-ar cuveni, cel puțin, să dea de gândit.

Problemele ridicate în *Imperiul Nonsensului* sunt reale și ar trebui să-l preocupe pe fiecare artist și să-l conducă fatalmente la întrebarea: Totuși încotro merg arta și literatura actuală? Dacă totuși - ca în povestea lui Andersen - împăratul e în pielea goală?

Octavian Soviany

Introducere

Care intelectual n-a dorit să scrie pagini explicative și hotărâtoare despre Artă[1] și n-a meditat asupra acestei invenții incredibile și misterioase a speciei umane? Dar eu n-am un „cap metafizic" și n-am avut niciodată pretenția de a sonda ființa omenească în partea ei de necunoscut. Mărginindu-mă la o activitate mai modestă, privesc prezentul și constat că arta modernă este, în același timp, în plină criză și în plină eflorescență. Supraabundentă, ea se manifestă în toate direcțiile. Putem să descoperim o „rațiune" a unei asemenea multiplicități, a unei asemenea ambiguități? Observ o forță vitală aproape de necrezut și totuși, abia deschise, florile se ofilesc fără să dea roade în aparență. Este posibil să depistăm o mișcare profundă, fără să ne apucăm de clasificări, un fir conducător în mijlocul acestui haos, fertil și steril totodată, printre aceste „ziceri" contradictorii și „neziceri" semnificative? Cum să nu-ți pui o asemenea întrebare numaidecât ce arunci o privire, ciulești o ureche, chiar și distrată, la această aventură temerară și nebunească? Societatea noastră occidentală, epoca noastră sunt interogate de arta pe care o produc. Și să recunoaștem că răspunsurile sunt de obicei locuri comune. Aici locurile comune abundă. Cel al Muzeului imaginar, cel al transpunerii științei în Artă și, din convergența lor în

[1] În ceea ce privește scrierea sau nu cu majusculă a anumitor cuvinte, am respectat cu fidelitate grafia autorului. (n. t.)

vederea unui construct nou, acela al artei care a devenit populară, deoarece ne aflăm într-o societate de masă, iar arta este influențată de MMC[2]... Când vorbesc în această privință de locuri comune, nu mă gândesc la stupidități sau erori. Fără îndoială, este adevărat că lumea artei a fost transformată de știință, de mass-media, de constituirea Muzeului imaginar[3]..., dar, pentru că toată lumea vorbește despre asta, n-am simțit nevoia să reiau aceste evidențe și să explic singularitatea artei actuale pornind de la ele. Fiecare dintre aceste afirmații poate conține o parte prezumtivă de adevăr. Dar insuficientă. Cu atât mai insuficientă cu cât fiecare dintre aceste aserțiuni mi se pare idealistă (chiar dacă se întemeiază pe o filosofie materialistă) și adeseori pusă de-a curmezișul. O să urmez un proiect limitat: ne găsim în prezența unui univers singular al creației artistice; de unde își extrage arta această singularitate specifică? Și iată care este ipoteza mea de cercetare: arta, ca orice altă activitate, se găsește situată, în același timp, în societatea tehnicistă și în sistemul tehnicist[4] și tocmai relația cu acest nou

[2] Mijloace de comunicare în masă (n. a.)

[3] Termen creat de André Malraux, care desemnează un ansamblu de opere de artă pe care o persoană oarecare le consideră esențiale și pe care, le-ar reuni, dacă ar avea posibilitatea, într-un muzeu ideal. (n. t.)

[4] Trebuie să distingem între sistemul tehnicist, care este produsul jocului Tehnicii și se constituie ca o formă de organizare autonomă și auto-reproductivă, păstrând riguros sensul cuvântului sistem, și societatea tehnicistă, care este societatea în care se situează și se organizează sistemul, în funcție de care se dezvoltă acesta, dar evident o societate care conține altceva decât tehnică și care, deși este influențată în esență de aceasta, păstrează de asemenea anumite trăsături tradiționale, anumite pulsiuni iraționale, etc. A se vedea J. ELLUL, *Sistemul tehnicist*, Calmann-Lévy, 1972. (n. a.)

mediu mi se pare îndestulătoare pentru a clarifica întreaga realitate a artei moderne. Realitatea și tragicul ei adevăr. Urmând această ipoteză, n-am pretenția de a sonda arta în toate dimensiunile ei, de a propune o explicație a artei prin raportare la condiția umană, nici de a lămuri esența omului prin mijlocirea acestei activități cu totul ieșite din comun. Nu mă voi referi nici la istoria universală a artei, nici la misterele sacre, nici la căutarea neîntreruptă a unui orient pierdut. Nu voi intra în domeniul psihologiei artei, în motivațiile sale profunde, nici în acela al sociologiei artei. Tot așa, teoriile, expuse de atâtea ori, atât de numeroase și atât de pasionante ale filosofiei artei, nu îmi vor reține atenția. Căci voi rămâne cantonat într-o perioadă scurtă a unei istorii lungi, perioada ultimului secol, și voi adopta un singur punct de vedere: acela al relației dintre artă și tehnică pe parcursul acestui secol.

Nu voi ține cont, de exemplu, de teoriile atât de interesante ale lui Plehanov[5] și Lukács[6]. Din perspectiva lor, pentru care adevărul era totuna cu marxismul, era vorba, înainte de toate, să se explice și să se justifice activitatea artistică prin gândirea lui Marx[7] și în interiorul acestei gândiri. Ei au restabilit demnitatea și libertatea creației artistice în spiritul gândirii lui Marx și pentru marxiști, dar aceasta n-are nicio legătură cu aserțiunea noastră. Era vorba, o dată în plus, despre dimensiunea eternă a artei,

[5] Gheorghi Valentinovici Plehanov (1856-1918) – filosof, teoretician și critic literar rus de orientare marxistă. (n. t.)

[6] Georg Lukács (1885-1971) – filosof și estetician maghiar marxist. (n. t.)

[7] Karl Marx (1818-1883) – filosof, sociolog și economist german, părintele doctrinei comuniste. (n. t.)

precum și de cea istorică. Dincolo de dezbaterea despre relația dintre forțele de producție și suprastructură, se poate considera că Marx a analizat efectiv raportul dintre arta modernă și industrie în condițiile secolului al XIX-lea. El a văzut în acest context că „istoria industriei și realitatea obiectivă la care a ajuns reprezintă cartea deschisă a forțelor esențiale ale omului", care nu fuseseră înțelese până atunci decât în esența lor abstractă, ca politică, artă, literatură, etc. A pune arta în relație cu industria înseamnă a-i circumscrie în cele din urmă realitatea, dar și realitatea omului, și ne putem da astfel seama până în ce punct arta este reflexul a ceea ce fac industria și capitalismul din om: arta exprimă alienarea umană, separarea subiectului de obiect și a producătorului de produs. Prin intermediul artei ceea ce este trece cu vederea peste ceea ce este gândit. Această artă se supune legii producției capitaliste; este un obiect produs de subiectul producător și oferit subiectului consumator. Dar și mai interesant este că, din perspectiva lui Marx, „arta constituie o Techné întemeiată pe non-dezvoltarea și sub-dezvoltarea Tehnicii și face parte din lumea alienării ideologice, din lumea ideală. Și, în consecință, ea va fi suprimată de dezvoltarea dezalienantă și totală a praxisului real al oamenilor care muncesc pentru a transforma lumea." Arta trebuie să-și piardă esența în profitul tehnicii. (cf. Kostas Axelos, *Marx despre tehnică*). Pornind de aici, dată fiind dezvoltarea actuală a Tehnicii, Marx pune problema supraviețuirii artei în condițiile societății noastre și pe aceea a realității ei.

Mă voi situa aici oarecum pe această poziție. Nu voi căuta să răspund la problema constantă a relației

dintre Artă și Tehnică. Ar fi, bineînțeles, posibil să se examineze tehnicile artei, transformarea ei ca urmare a condițiilor tehnice. Chestiuni care pot fi înfățișate fie în aspectul lor permanent, „etern", fie în acela istoric, într-o anumită constanță a fenomenelor. Noi ne vom referi doar la epoca modernă și nu vom căuta să descoperim constante și explicații valabile pentru toate artele și toate epocile.

Nu va fi vorba, cu atât mai puțin, de a lua termenii Artă și Tehnică[8] în înțelesul lor prim și indefinit; de fapt avem în vedere doar tehnicile moderne. Și ne vom preocupa mai puțin de influența uneia asupra celelalte, întrebându-ne mai ales cum de a putut deveni arta modernă ceea ce este în clipa de față și care e sensul unei asemenea deveniri. În definitiv, arta ar putea fi considerată acum ca un ansamblu de semne, care desemnează ceva, dar ce? Și s-ar putea vorbi despre libertatea artistului, despre o dezlănțuire a imaginației, despre o explozie, în toate sensurile, a facultăților creatoare, la fel de bine ca și despre un delir, despre o furie distructivă – dar asta nu ne interesează deloc. Nici diferența dintre această artă și cea care a precedat-o. Ne vom mărgini doar la relația ei cu sistemul tehnicist modern. Estimând că acolo voi găsi explicația tuturor trăsăturilor acestei arte care își extrage tot de acolo valoarea semnificativă. Astfel încât, pe de o parte, vom avea un demers descriptiv de efectuat (dar, bineînțeles, nu o descriere a artei!), iar pe de altă parte vom aduce la lumină în mod progresiv

[8] Nu intenționez să dublez cartea atât de remarcabilă a lui Georges COMBET, *Calliope și Minos*, 1972, despre Artă și Tehnică, pentru că acolo este examinat raportul constant dintre ele. (n. a.)

anumite semnificații care depășesc poate și arta și tehnica.[9]

Trebuie să precizez totuși termenii anchetei noastre. Am vorbit despre sistem tehnicist. Nu despre societate, nici măcar despre o societate tehnicistă. Este o banalitate, arhiutilizată, câtuși de puțin lămuritoare, proclamarea ideii că arta depinde de societatea în mijlocul căreia se dezvoltă, pe care o exprimă și o oglindește[10]. Este adevărat că evoluția artei depinde de evoluția gustului, de progresul științelor și tehnicilor, de noile teorii asupra viziunii figurative și de transformarea relațiilor sociale în sine. Dar nimeni din lume n-a putut să descrie exact ansamblul de corelații posibile între aceste patru mari axe de cercetare. Se poate stabili, desigur, o relație între cutare aspect al artei și contextul global în care se dezvoltă acesta. Arta poate chiar să clarifice, să expliciteze fenomenul social. Într-una dintre acele admirabile formule, cărora le deține secretul,

[9] Mă situez, evident, în opoziție față de tezele lui H. R. ROOKMAKER (*Arta modernă și moartea unei culturi*, 1975), lucrare foarte interesantă și bine documentată, dar care rămâne în totalitate idealistă și consideră că evoluția artei se efectuează pe baza inventării unor noi principii și în raport cu noile concepții de viață și filosofii. El prezintă ascensiunea artei moderne ca pe o "bătălie" soldată cu victoria creatorilor ei, ca și cum aceștia s-ar fi situat în afara curentului sociologic predominant. Pentru el, arta rămâne mereu o căutare a sensului vieții. Ceea ce este foarte caracteristic pentru o viziune clasică asupra artei. (n. a.)

[10] Astfel, cu obișnuitul său radicalism, P. BOURDIEU (*Funcțiile artei – dragostea pentru artă*, 1966) tranșează: "Principala funcție a artei este de ordin social... Practica culturală servește la diferențierea claselor și a fracțiunilor acestora, la justificarea dominației unora asupra celorlalte." Asta nu ne duce la nimic. (n. a.)

Adorno[11] putea să consemneze. „Opera de artă unitară este burgheză. Opera de artă mecanică aparţine fascismului. Opera de artă fragmentară vizează, în stadiul negativităţii totale, utopia". Într-adevăr, într-un anumit sens pare mai interesant a se studia raportul dintre tehnică şi societate: acesta permite dezvoltări sclipitoare pentru a se critica, de exemplu, societatea burgheză sau pentru a se arăta că arta a fost, la sfârşitul secolului al XIX-lea, principala formă de protest împotriva acesteia, cel puţin atâta timp cât nu se vrea, dimpotrivă, să se susţină că, indiferent cum a fost societatea, Arta a fost Artă, în toate timpurile şi în toate locurile. Pentru Malraux[12], de pildă, arta este un fel de gnoză, care permite salvarea de nesfârşitul timpului şi de falimentul morţii. Astăzi, ca întotdeauna, arta ar fi o religie. Pe de altă parte, nu este cu siguranţă lipsită nici de interes, nici de importanţă judecarea acestei arte în globalitatea societăţii contemporane. Cine s-ar îndoi că aceasta este burgheză? În această societate şi ca urmare a orientării burgheziei, suprastructura intelectuală şi artistică umple locul lăsat vacant de religie; ea justifică ordinea socială şi puterea clasei conducătoare; cu cât societatea burgheză devine mai utilitară, cu atât arta şi cultura au în mai mare măsură pretenţia gratuităţii; cu cât societatea devine mai solidă şi mai generalizată, cu atât arta se doreşte mai originală şi mai personală. „Subiectivitatea suprastructurii e replica obiectivităţii glacificate a

[11] Theodor Adorno (1903-1969) – filosof, muzicolog şi compozitor german, reprezentant - în filosofie - al Şcolii de la Frankfurt, de orientare neo-marxistă. (n. t.)

[12] André Malraux (1901-1976) – scriitor şi om politic francez, autorul celebrului roman *Condiţia umană*. (n. t.)

structurii științifice" – cum spune Charbonneau[13]. Și în același timp, se știe că burghezia este eclectică, aceasta ține chiar de liberalismul ei. „Incertitudinea normelor intelectuale și artistice le lasă spiritelor libertatea de a căuta în altă parte satisfacțiile pe care nu le găsesc în societate." Dar burghezia a elaborat o întreagă ideologie a Artei: despre rolul ei compensatoriu, despre evaziunea prin artă, despre culminarea tuturor activităților omenești prin acest pisc ideal, dar în același timp, s-a avut grijă ca arta să fie situată în lumea reală. Ea este un agrement. Un ornament pentru cei care au tot ce le trebuie și chiar un surplus pentru asta, un răsfăț, un lux, iar artistul a devenit, în același timp, câinele savant și leul îmblânzit, cu atât mai disprețuit cu cât era mai copleșit cu aur, considerat doar un accesoriu pe măsură ce teama pe care o stârnea în timp ce își arăta colții, pretinzând că ar contesta toată această societate, era tot mai prefăcută. Lumea s-a obișnuit cu ideea că tehnica impune formele artei, dar producția artistică exprimă adevăratele valori umane. Arta devenea funcțională pentru că așa voia burghezia, dar totodată preromantică, evanescentă, kitsch, deoarece clasa burgheză avea nevoie de acest parfum de incoerență și ambianță eterică. „Arta nouă este un epifenomen cu alură burgheză și reacționară, deși și-a însușit la începutul ei ideile socialiste și visul saint-simonian." (Delevoy[14]). Burghezia a dat naștere unui estetism, a travestit în capricii utilul, a subordonat Arta necesității unui decor, fiind clasa dominantă care se voia

[13] Bernard Charbonneau (1910-1996) – gânditor, sociolog și politolog, pionier al "ecologiei politice". (n. t.)

[14] Robert-Léon Delevoy (1914-1982) – istoric de artă și autor belgian. (n. r.)

împodobită, decorativă și care juca (în istorie) un rol căruia arta trebuia să-i furnizeze decorul. Estetic era doar inutilul. Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că de-a lungul acestei epoci arta a fost cu siguranță aceasta, în toate tendințele ei: eu nu vorbesc aici despre Arta oficială. Ar fi prea facil. Dar avangarda, artiștii revoluționari sunt prin excelență conformi cu rolul care le este pus la dispoziție de către burghezie. Manet[15], Cézanne[16], Van Gogh[17] îi sunt perfect complementari. Și burghezia este cea care i-a consacrat! Ei i-au redat acesteia gustul noului și au redus-o la puterea ei creativă de la origini. Funcția sau vocația lor revoluționară este absolut iluzorie. Au revoluționat stilul de a picta, dar și-au oglindit epoca și și-au dus misiunea la bun sfârșit: ca și alții, ei erau indivizi. Să nu uităm că burghezia era individualistă și că prețuia mai presus de orice personalitatea-putere, pe Napoleon, pe Goethe. Iar, într-o epocă în care totul devenea plat, Van Gogh era individul ideal. Burghezul se recunoștea în acest revoltat. El încarna tocmai libertatea despre care se vorbea atât de mult. Burghezia avea nevoie de artiști „dresați", care îi „plăceau", dar în același timp și de artiști „sălbatici", care trăiau efectiv ceea ce ideologia burgheză proclama de atâta vreme. Iar artistul era chemat să joace tragedia individului.

Dar ceea ce este bine cunoscut, evident chiar, în ce privește societatea burgheză, ceea ce leagă arta noastră de această societate, atât de strâns, încât

---

[15] Édouard Manet (1832-1883) – celebru pictor impresionist. (n. t.)

[16] Paul Cézanne (1839-1906) – mare pictor postimpresionist. (n. t.)

[17] Vincent Van Gogh (1853-1890) – mare pictor olandez post-impresionist, considerat precursor al expresionismului. (n. t.)

„declinul artei" poate să pară expresia declinului burgheziei (şi contează prea puţin – aşa cum a arătat Adorno – dacă artistul aparţine în mod expres cutărei sau cutărei clase sociale) se poate spune despre orice societate modernă[18]. În societăţile socialiste arta este încă şi mai reacţionară şi total sterilizată. Raportul dintre Artă şi societatea contemporană se caracterizează, indiferent care ar fi structura economică şi ideologia acesteia, prin masificare, standardizare, reificare, iar arta, atunci când vrea să-şi apere integritatea, produce, pornind de la sine însăşi, caracteristici care corespund exact societăţii căreia doreşte să i se opună. Ea continuă să aibă, sub toate regimurile, o "marfă proastă" – caracterizată prin facilitate, amuzament, relaxare, conformism, accesibilitate, consum – şi o „avangardă", care constituie totdeauna proiecţia ideală, estetică, formală a unor experienţe netrăite cu siguranţă de nimeni. Iar Adorno arată de exemplu că muzica, fie tradiţională, fie emancipată, rămâne în esenţa ei identică în raportul ei cu societatea modernă. Bineînţeles, modernitatea artistică, avangarda pretinde mereu că ar fi altceva: purtătoarea unei contestaţii fundamentale. Dar când examinăm avangardele secolului al XIX-lea sau pe cele de la începutul secolului XX ne dăm seama cu uşurinţă de iluzia lor: ele se mărginesc să confirme, să ascundă, să facă să progreseze sau să compenseze realitatea socială

[18] Distincţia dintre arta burgheză şi arta proletară nu este decât produsul unei concepţii conformiste şi repetitive, alcătuite din locuri comune pseudo-marxiste. (de exemplu M. RAGON, De ce să faci artă?, 1971). Fie că este burgheză, creştină, proletară, etc. arta se include, înainte de toate, în sistemul tehnicist, de unde îşi extrage caracterul. (n. a.)

existentă, pe care pretind că ar contesta-o. Trebuie spus că în aceste condiții întrebările pe care și le pune P. Daix[19] în legătură cu modernitatea mi se par cam simpliste. El a rămas convins că modernitatea a fost realmente explozivă și eliberatoare, dar oare nu era închisă în ea însăși? Astăzi, a fi „modern" nu înseamnă tocmai a dori să ieși din modernitate? Or – spune el – modernitatea se reînnoiește în mod necesar, deoarece intră în luptă cu ceea ce nu este modern. „Omul modern s-a născut din această împotrivire". Fie, se reînnoiește. Și Daix continuă să facă din modernitate (reînnoită *hic et nunc*[20]!) criteriul sigur al Adevărului și probabil al Frumosului. Dar o primă afirmație trebuie să ne alerteze: când arată cui i se împotrivește omul modern el adaugă: „În cele din urmă, lumii exterioare". O afirmație semnificativă: lumea exterioară, împotriva căreia se ridică libertatea interioară, producătoare a artei... Idee esențialmente burgheză. Să abandonăm imunda lume reală pentru a pătrunde în vis, în utopie, în invenție. Călătoria - *drop out*[21]-ul... Desigur, este tocmai ceea ce așteaptă societatea noastră din partea artistului. Modernitatea, avangarda își joacă rolul perfect. Dar Daix ar fi trebuit să reflecteze pe deasupra și la această formulare semnificativă: „Pictore, nu te preocupa să fii modern, Este unicul lucru pe care, indiferent de ce ai face, nu îl vei putea evita." (S. Dali[22])

---

[19] Pierre Daix (1922-2014) – jurnalist, scriitor și critic de artă. Inițial comunist, devine, începând din anii 60 ai secolului trecut, un critic al comunismului de tip sovietic. (n. t.)

[20] Aici și acum. (lat.) (n. t.)

[21] Adolescent care și-a abandonat studiile. (engl.) (n. t.)

[22] Salvador Dali (1904-1969) – mare pictor spaniol suprarealist. (n. t.)

Aceasta pune punct dezbaterii cu privire la valoarea modernității: ea este, scurt și cuprinzător, expresia necesității, a obedienței, involuntare fără îndoială, dar cu atât mai gravă cu cât este involuntară, în raport cu datul modern. Să precizăm încă o dată că, scriind acestea, eu nu pretind să emit vreo judecată, nici să declar că a fost totdeauna așa. Nu caut să elaborez o teorie generală. Îmi e de ajuns să mă refer la lumea occidentală pornind de la începutul secolului al XIX-lea. Nu judec valoarea estetică a operelor, ci doar pretenția acestora de a fi novatoare, revoluționare, de a întruchipa libertatea, justiția și nu mai știu ce. E de ajuns. N-am așadar intenția de a dezvolta problema raportului dintre Artă și Știință în general. Au făcut-o mulți alții. De altfel e oarecum inutil a căuta să pui mai mult sau mai puțin direct în relație cu cutare sau cutare aspect al societății această neobosită mișcare browniană, creatoare de noi și noi școli, care agită „arta modernă": impresionism, cubism, abstracționism, montaje, ready made, suprematism, suprarealism, expresionism, manierism, constructivism, neo-plasticism, tașism, informalism, artă brută, etc.

Să ne limităm la arta și la tehnica modernă. Dar deja se pune o întrebare. E vorba despre societatea pe care o numesc tehnicistă. Francastel[23] nu acceptă ca societatea noastră să fie definită prin Tehnică. Dar aprecierea lui se bazează pe o cunoaștere insuficientă a tehnicii moderne și pe o analiză sociologică a societății noastre care pornește

[23] Pierre Francastel (1900-1972) – critic de artă, adept al metodei sociologice. (n. t.)

de la presupoziții ideologice evidente. Nu voi reveni asupra acestei probleme pe care am tratat-o pe larg în altă parte. Societatea noastră este definită, determinată, caracterizată prin tehnicile ei. Dar în societatea noastră există și altceva decât aceste tehnici. N-am susținut niciodată ideea unui determinism strict sau unilateral, nici pe aceea a unui fel de mecanicism. Factorii care se combină cu tehnicile sunt multipli și diversifică formele de expresie și produsele. Dacă este absurd și nerealist să susținem că ceea ce constituie caracteristica lumii moderne nu este Tehnica, ci „punerea în lucru a anumitor finalități economice și sociale, a unor tehnici de toate categoriile", este în schimb cert, că societatea modernă comportă diverse polarizări. Or, obiectivul nostru este să prezentăm nu raportul dintre feluritele arte și această societate, în diversitatea și complexitatea ei, ci sistemul tehnicist cu tot specificul lui. Bineînțeles vom fi nevoiți să nu ne oprim aici în mod constant și să analizăm de asemenea, în plan secundar, și alți factori de influență asupra artei. Dar mi se pare că trebuie să clarificăm această complexitate operând serii ale temelor de analiză. Mai mult decât în alte studii despre Tehnică ne vom alătura lui Debord[24], cu remarcabila lui viziune despre Societatea Spectacolului. Arta este unul dintre aspectele fundamentale ale societății spectacolului, ea însăși definită în parte prin tehnică. Spectacolul caracteristic lumii de astăzi nu este produs automatic, aproape natural, de

[24] Guy Debord (1931-1994) – scriitor, ideolog și cineast, care a conceptualizat noțiunea sociopolitică de "spectacol" în cunoscuta lucrare *Societatea spectacolului*. (n. t.)

dezvoltarea tehnicii, ci, tocmai pentru că este o societate a spectacolului, ea și-a ales propriul conținut tehnic. Iar asta contribuie la faptul că i se atribuie artei un loc și o formă nouă. Căci dacă izolarea stă la fundamentul tehnicii, procesul tehnic izolează la rândul lui, iar arta este integrată în acest proces. Dar este evident că dacă studiul de față continuă cercetările mele despre tehnică și despre sistemul tehnicist, el nu este o ilustrare simplă, un simplu apendice. Arta are specificul ei. Ea rămâne, chiar dacă este inserată în acest nou ansamblu, o activitate singulară, expresia unui voințe superioare a omului, încercarea de a se depăși pe el însuși, cea mai profundă dintre intuiții... Și ce se întâmplă cu toate acestea în lumea particulară a Tehnicii? Ce devine Tehnica în sine, sub impactul acestui proiect exagerat? Este arta în continuare ceea ce crezusem că este? Iar dacă a suferit o mutație radicală, ce reprezintă această schimbare pentru om și pentru destinul său, pentru imaginea pe care și-o face acesta despre el însuși? Ni se impune o cercetare esențială, dar nu metafizică, nici totală; conectată la acel real care își găsește la fel de bine expresia în cotidian ca și în proiectele noastre cele mai sublime. Oare o vom duce la bun sfârșit?

Oricine a putut remarca existența unei anumite relații între artă și lumea nouă, care începe să se dezvolte odată cu era industrială, dar cum arta suferea o influență profundă, și-au făcut apariția numaidecât interpretările justificative ale acestui fenomen. Cea mai evidentă dintre ele a fost recuzarea în plan teoretic a contradicției dintre Artă și Tehnică (dar ignorându-se, evident, ceea ce Tehnica modernă avea radical, esențialmente diferit în raport cu tot ce a

purtat până astăzi numele de tehnică). Arta însăşi este o tehnică[25]. Drept urmare, arta va fi concepută de acum înainte ca o tehnică şi ca un instrument de cercetare şi de informare având ca obiect universul. Ea nu ţine de domeniul metafizicului, ci de cel al posibilului. Caracterul ei esenţialmente simbolic este repudiat (putea oare să pară reacţionar?), căci vom vedea cât de greu suportă mediul tehnicist simbolul. Aceste banalităţi (care se întemeiază în totalitate pe cartea lui Francastel[26]) au ca scop justificarea anticipată a mediului tehnicist; ele erau menite să demonstreze că arta modernă este arta dintotdeauna; că nu există nicio ruptură, niciun refuz; apoi că Tehnica este perfect îndreptăţită, că nimeni nu trebuie să-i pună în discuţie avântul magnific (şi mai ales nu prin intermediul artei). Şi în cele din urmă, că există un acord nemaipomenit între demersurile artei moderne şi noile descoperiri ale Ştiinţei şi Tehnicii. Iar dacă arta zilelor noastre nu ajunge numaidecât la plenitudine,

[25] Lăsăm deoparte discursul triumfalist al nenumăraţilor autori care au scris despre Artă şi Tehnică, derivându-şi toate ideile din această observaţie strălucită şi hotărâtoare că grecescul Techné voia să însemne Artă. Şi totul se rezolvă plecându-se de aici! Aceste mici exerciţii etimologice sunt cu desăvârşire ridicole. Aş putea să mă limitez la exemplul, la a sublinia, că Artă nu înseamnă etimologic Tehnică. Etimologia cuvântului Artă este ARΩ (de unde formele ar-mus, ar-tus), Rădăcina grecească este AR de unde artuô (uniţi printr-o legătură) - arete (aptitudine, excelenţă, perfecţiune, iar mai târziu - virtute). Literal vorbind, din punct pe vedere etimologic art înseamnă: conexiune, ordine, concordanţă, dar şi orice aptitudine pozitivă activă. Altfel spus: atunci când s-a pus semnul egalităţii între Artă şi Tehnică, nu s-a spus, la drept vorbind, nimic, întrucât viceversa această egalitate nu e valabilă. (n. a.)

[26] *Arta şi Tehnica în secolele XIX şi XX*, Paris, 1956. (n. t.)

asta se întâmplă doar „pentru că o teorie greșită o împiedică să se alăture activităților practice ale lumii actuale". O asemenea concepție pornește de la presupoziția că Tehnica este singura realitate serioasă, că ea reprezintă astăzi, așa *cum a fost întotdeauna*[27], singura valoare pozitivă, că domeniul ei acoperă sau generează *toate valorile* unui grup uman. În acest demers justificativ al Tehnicii moderne, arta privită ca instrument de justificare ridică doar problema de a cunoaște unde se situează relațiile stabile dintre tehnici și stilul figurativ predominant propriu epocii noastre. Dacă acesta place sau nu publicului n-are nicio importanță. Bineînțeles, dintr-o asemenea perspectivă, toate teoriile care contestă acest glorios progres, de exemplu cele ale lui Giedion[28] sau Mumford[29], sunt considerate reacționare. Totuși, acest mariaj perfect pune câteva mici probleme și ne pomenim adesea, printre altele, în fața necesității de a da o nouă „definiție" a artei sau de a-i atribui anumite finalități noi. Dacă îi vom menține caracterul de ficțiune, de simbolizare, vom isca un scandal în prezența ideilor de supremație, totalitate, eficiență, productivitate tehnicistă. Acestea fac derizorie ficțiunea estetică. Ele nu lasă loc pentru realizarea unui conținut estetic, asta nu intră în sarcina lor! În arta zilelor noastre

[27] Subliniat de către Jaques Ellul. La fel ca și în cazul scrierii cu majusculă a anumitor cuvinte, s-a respectat cu fidelitate grafia autorului. Toate sublinierile ulterioare din text aparțin autorului. (n. r.)

[28] Sigfried Giedion (1888-1968) – istoric de artă elvețian, preocupat de istoria arhitecturii și de relațiile acesteia cu tehnica. (n. t.)

[29] Lewis Mumford (1895-1990) – istoric american, preocupat de istoria științei, tehnicii și urbanismului. Critic al civilizației mașiniste. (n. t.)

nu mai este nevoie nici de estetică, nici de conținut! Mai întâi, ni se va reaminti un adevăr evident: că arta este întotdeauna artificială. E vorba despre o construcție sintetică. Ea fabrică o realitate artificială. Și, în consecință, cum să intre în conflict cu tehnica, care este și ea... etc. Aici e schepsisul!

Mai importantă mi se pare luarea de poziție fundamentală potrivit căreia arta este numai un joc. Vom vedea că de multe ori în societatea noastră arta este efectiv considerată un joc. Este redusă la asta de Tehnică (prelungindu-se astfel concepția burgheză care privește arta ca fiind o formă de divertisment). Dar, făcându-se o asemenea afirmație, fie se admite că poate arta a decăzut și a fost marginalizată, fie, dimpotrivă, se susține că ea a fost *întotdeauna* un joc, nimic altceva decât un joc. „Arta a început ca un joc, a continuat ca o profesie și a înflorit ca un cult... va redeveni oare joc?" (Moles[30]). Tot așa, J. J. Sweeny[31] ne asigură că, pentru a-și păstra tinerețea, arta trebuie, pur și simplu, să se joace mereu. Copilul se joacă închipuindu-și că ar fi altceva decât este. El se joacă de-a partajarea existenței, „jucându-se cu..., el se joacă de-a..." Asta e Arta. Arta în totalitate. Și Sweeny își caută atestatele de noblețe reamintind că Schiller[32] a afirmat de asemenea în *Scrisori asupra educației estetice* că arta nu este decât un joc și că omul nu este pe deplin el însuși decât atunci când se joacă. Nu mai

[30] Abraham Moles (1920-1992) – psiholog, sociolog, estetician, unul dintre precursorii studiilor despre teoria informației și a comunicării. (n. t.)

[31] James Johnson Sweeny (1900-1986) – critic de artă american, curator al unor muzee celebre de artă modernă. (n. t.)

[32] Friedrich Schiller (1759-1805) – poet, dramaturg și estetician, unul dintre clasicii poeziei germane. (n. t.)

amintesc de *Homo Ludens*[33]. E comod să regăsim astăzi toate acestea ca mijloc de justificare. Suntem departe de profundele și tragicele considerații ale lui Malraux despre Artă. Nu, omul nu căuta nici un sens al vieții, nici un mod de a-și perpetua existența, nici o acțiune asupra universului misterios atunci când picta pe pereții grotelor de la Altamira, doar juca un fel de șotron. Toate discursurile despre puterea religioasă a artei sunt doar niște ornamente inutile. Și, ah, ce șansă ni se dă, grație tehnicizării abundente, să regăsim adevărată dimensiune a artei, care a fost ținută atâtea veacuri în umbră! Un joc! Nimic altceva decât un joc! Iar în aceste condiții, trebuie să retragem tot ce investisem până acum în această activitate. Destul de multă vreme am crezut că arta are de-a face oarecum cu frumosul. Și s-a insistat mult în această privință. Ce este așadar frumosul? Ce artă îl exprimă mai bine? Ei bine, e vorba de o eroare. Arta n-are nimic de-a face cu frumosul. Cei care pun astfel problema sunt niște retrograzi. Dacă vrei să înțelegi cât de puțin arta modernă sau s-o iubești sau să o situezi undeva, trebuie să renunți la acest criteriu, absolut inutil. Armonia, echilibrul formelor, adaptarea corectă la un anumit cadru sau la o anumită întrebuințare, grația sau plenitudinea, de orice criterii ne-am folosi, țin de frumos, dar era acestuia s-a sfârșit. Baudelaire[34] observase perfect antinomia dintre dezvoltarea industrială și frumos: „Ne este permis să presupunem că un popor ai cărui ochi se obișnuiesc să considere rezultatele unei științe materiale drept

[33] Carte celebră a lui Johan Huizinga (1872-1945) – consacrată influenței jocului considerat un fenomen cultural asupra culturii europene. (n. t.)

[34] Charles Baudelaire (1821-1867) – poet, eseist și critic de artă, unul dintre marii întemeietori ai poeziei moderne. (n. t.)

produse ale frumosului își va diminua după un anumit timp capacitatea de a simți ceea ce este mai eterat, mai imaterial". Și citâm această frază nu atât pentru judecata în sine pe care o cuprinde (câți autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea n-au scris același lucru!), ci pentru că P. Daix o reia ca să demonstreze în ce mare măsură se înșela Baudelaire. Evident că n-a înțeles nimic! Și, servindu-se de criteriul frumosului, a blocat întreaga evoluție a artei, precum și colaborarea ei, atât de fructuoasă cu universul tehnicist. Atâta timp cât îi porți de grijă frumosului, îți scapă înțelegerea artei moderne. Evident mai puțin în cazul în care frumosul capătă denumiri arbitrare, de exemplu „forța unei dezvăluiri" (G. Picon[35]), dar atunci termenul poate primi orice conținut, poate să însemne orice, și nu există niciun motiv pentru a mai fi întrebuințat. Alții au încercat să păstreze termenul de frumos, dându-i un conținut compatibil cu ceea ce a devenit arta în mediul tehnicist. „Ceea ce este îndeajuns structurat"; „ceea ce dispune de suficientă substanță proprie pentru a se impune" (nu se precizează în fața cui...). Dar acestea sunt formule pioase destinate să salveze vocabula tradițională de la naufragiu, așa că îi preferăm (o, cât de mult!) pe cei care au curajul să spună că frumosul le este indiferent și că ceea ce produc astăzi sub eticheta de artă nu are nimic de a face cu acesta. Să renunțăm așadar din capul locului la ideile noastre despre frumos, la emoțiile noastre legate de acesta, la căutarea unei plastici, a unei estetici ideale, căci toate acestea ne împiedică să privim cu un ochi senin arta timpului nostru care - ni se repetă explicit tot timpul - nu dorește să fie o producție de frumos. Ar trebui să ne întrebăm de ce.

[35] Gaëtan Picon (1915-1976) – eseist, critic și istoric literar.

De asemenea, se cuvine să abandonăm o altă idee preconcepută despre artă: aceasta a fost concepută adeseori ca și cum ar trebui să ne ofere o anumită plăcere, o delectare interioară să ne conducă la exaltare, să ne facă să atingem acele delicii pătrunzătoare ale unei bucurii fără limită, da, ale unei plăceri care te scoate din tine însuți, înălțându-te către un mai mult. Ei bine, iată încă o idee greșită în legătură cu arta. Nu mai e relevant să i se procure o anume plăcere ascultătorului, privitorului, recitatorului. Plăcerea? Ce vulgaritate! Aceasta reprezintă - așa după cum s-a spus - aspectul culinar al artei! Elementul plăcerii gustative nu este compatibil cu altitudinea și forță, cu componenta intelectuală sau spirituală a artei. Arta modernă este făcută pentru a vă face să plonjați în oroare, în lubricitate, în nebunie, în dezlănțuirile instinctuale, în abjecție, în noroi, în sadism, în masochism, în tot ce poftiți. Dar nicio bucurie, nicio plăcere! Nici o înălțime, numai abis. Muzica nu se definește ca o combinație de sunete plăcute urechii (cum spunea J.- J. Rousseau[36]), ci ca o structură perceptibilă de elemente sonore sesizabile izolat (Moles) și iată una dintre fețele muzicii moderne: algebră rece în forma ei pură, iar cealaltă față este „Polytopul lui Xenakis[37], un cataclism audio-vizual în care se juxtapun vâjâituri surde, rezonanțe teribile, ploi de percuții ușoare, care însă se amalgamează numaidecât, devin la fel de tăioase ca un fir de oțel, încep să urle și vă lasă perplecși, ca după o ploaie cu gheață." Asta în ceea ce privește aspectul terific (și să

[36] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – filosof, estetician, scriitor și compozitor, reprezentant de seamă al gândirii iluministe. (n. t.)

[37] Iannis Xenakis (1922-2001) – compozitor și arhitect de origine greacă, născut la Brăila. Muzica lui a fost influențată de preocupările sale științifice (matematică, acustică). (n. t.)

reținem că aceste rânduri nu sunt critice, ci îi aparțin unui admirator). Aș putea să adun sute de texte despre acest refuz al plăcerii, al bucuriei, caracteristic artei moderne. Și ar trebui poate să ne întrebăm iarăși de ce. În concluzie suntem invitați să considerăm mort, terminat pentru totdeauna, tot ce era considerat până acum conținutul sau finalitatea artei. Această artă, în totalitate artificială, care nu-i mai datorează naturii nimic nu este destinată să ne copleșească, nici să ne înalțe spre indiferent ce. Și putem spune în fața unui Vasarely[38]: „Pictura a murit." Romantismul, la fel ca și clasicismul, a murit. Sensul a murit, reprezentarea naturistă a lumii a murit, iar frumosul nu ne mai interesează. Arta este pusă în discuție, contestându-i-se funcția tradițională. Ești izbit de sentimentul derizoriului, care te face să te întrebi care este „legitimitatea artei" (dar o asemenea întrebare este expresia constatării că arta nu mai există!). Iar dacă pe de o parte pentru unii arta este numai un joc, pe de altă parte ți se va spune (Vaneigem[39]) că ea a încetat să mai fie refugiul gratuității. Oricum, ea nu mai reprezintă un domeniu autonom, o grădină rezervată deliciilor și somptuozităților. Ea plonjează în „viața reală" (care o fi aceea?). Și nu mai există în calitate de artă[40]. Asistăm la

[38] Victor Vasarely (1903-1996) – pictor francez de origine maghiară. (n. t.)

[39] Raoul Vaneigem (1934-1967) – filosof, medievalist și scriitor belgian. (n. t.)

[40] În definitiv, vedem că arta în sensul ei tradițional este mutilată fără cruțare. "Încerci impresia că arta este realmente superfluă. După ce am văzut expoziția Dokumenta la Kassel (1968), după ce am hoinărit prin secțiunea op-art, mi-am dat seama că Picadilly Circus sau Broadway, cu firmele lor de neon sunt mai fascinante, mai agreabile, mai pline de sens și poate mai artistice" – ROOMAKER. (n. a.)

negarea ei permanentă: se face neîncetat anti-pictură, anti-literatură sau anti-teatru, dar încă ni se prezintă și teatru-anti-teatru, etc. (ar trebui să ne întrebăm și de ce se ține morțiș la afirmația că ceea ce se face este anti-artă.)

Nu vom întreprinde așadar aici o cercetare destinată să clarifice ce este arta eternă. Nici să abordeze estetica transcendentală sau să arate căror cerințe li se supune omul care pictează sau scrie poezii. Constatăm doar, cu modestie, o anumită caracteristică a artei moderne, constatăm de asemenea că ea se situează într-un mediu nou, cel tehnicist, constatăm în sfârșit că această artă este radical diferită de tot ce s-a încercat până în prezent atunci când s-a produs o operă artistică și de tot ce s-a numit „artă". Știu desigur, că voi fi numaidecât contrazis de obiecția: dar în fiecare epocă, întotdeauna, orice inovație a avut efectul unui șoc, arta nouă s-a considerat mereu drept un scandal, neavând nimic în comun cu cea care a precedat-o. Artiștii Renașterii au rupt-o deliberat cu arta medievală, bizantinii cu arta greacă, elenistică și romană, romanticii - cu clasicii, iar de fiecare dată inovația a dus la o ruptură. Dar cred (și consider că o pot demonstra) că acele rupturi n-au avut nimic în comun cu ceea ce constatăm acum, pentru că mediul în care s-au produs a fost vizibil același. Inovațiile apăreau pentru că era „altceva de spus", cum a arătat magistral Auerbach[41] în *Mimesis*. Arta se schimbă în raport cu o nouă concepție de viață, o nouă scară de

[41] Erich Auerbach (1892-1957) – comparatist și critic literar german. Principala lui lucrare, *Mimesis*, are ca temă reprezentarea realității în literatura occidentală. (n. t.)

valori, cu o „filosofie" sau o religie care se modifică. Aşadar conţinutul modifică expresia. Dar registrul se schimbă când se proclamă că nu mai este nimic de spus, nimic de exprimat, nu mai există nici conţinut, nici semnificaţie. Se încearcă totuşi menţinerea unei continuităţi afirmându-se că o schimbare în filosofie a dat naştere artei moderne, iar acum intervine ştiinţa, care ne învaţă să privim lumea dintr-o altă perspectivă. Specialiştii în estetică vor să demonstreze că este acelaşi proces ca şi odinioară, explicând că ştiinţa ne-a învăţat să privim altfel materia sau culoarea. Cred că e inexact: nu de acolo derivă noua expresie estetică, ci din Tehnică. Diferenţa este că atunci când oamenii Renaşterii scriau sau pictau, ei voiau să exprime o nouă concepţie despre om, bizantinii - o anumită teologie, etc., or modernii noştri nu caută să exprime conţinuturile ştiinţei. Altfel spus, s-au produs două mutaţii radicale şi necunoscute până acum: s-au schimbat mediul în care se situează arta şi procesul de modificare a formelor. Inovaţia nu are nimic în comun cu cele care au precedat-o. Iar prin intermediul acestei diferenţe, a acestei noutăţi, ne putem apropia de problema noastră centrală: aceea a transformării omului însuşi. Căci, din moment ce constatăm că o activitate esenţială, producţia artistică, a cunoscut o asemenea bulversare, atunci trebuie ca ceva esenţial să se fi întâmplat şi cu omul. Şi vom încerca să descoperim ce, vom căuta să găsim un sens, în măsura în care există unul, al acestei evoluţii neobişnuite, care produce o artă, pe de o parte, haotică, iar, pe de altă parte, rigidă, structurată, glacificată, cum n-a mai fost niciodată.

ELEMENTE BIBLIOGRAFICE

Specific aici principalele cărți de care m-am servit pentru elaborarea textului meu. Pe parcursul capitolelor, voi preciza în aparatul de note lucrările specializate pentru fiecare din problemele abordate.

ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique (Filosofia noii muzici)*, ed. fr. 1962; *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962)

ATTALI, J., *Bruits (Zgomote)*, 1977

CAZENEUVE, J., *La Télévision (Televiziunea)*, 1976

CHARBONNEAU, B., *Le paradoxe de la culture (Paradoxul culturii)*, 1965; *Le système et le chaos (Sistemul și haosul)*, 1975

CLAIR. J., *L'art en France. Une nouvelle génération (Arta în Franța. O nouă generație)*, 1972

COMBET, G., *Calliope et Minos (Calliope și Minos)*, 1972

DAIX; P., *L'aveuglement devant la peinture (Orbirea în fața picturii)*, 1971

DEBORD, G., *La société du spectacle (Societatea spectacolului)*, 1967

DELEVOY, R. L., *Dimension du XXe siècle (Dimensiunea secolului XX)*, 1965

DUFRENNE, M., *L'art de masse n'existe pas (Nu există o artă de masă)*, 1974

FRANCASTEL, P., *Art et Technique (Artă și Tehnică)*, 1956

GIEDION, S., *Mechanisation takes command (Mecanizarea preia puterea)*, 1948

GOUX, J.- J., *Les iconoclastes (Iconoclaștii)*, 1978

HABERMAS, J., *La technique et la science comme idéologie (Tehnica și știința ca ideologie)*, 1973

HUYGUE et RIDEL, *L'art et le temps moderne*. T. II *Dès 1920 à nos jours (Arta și vremurile moderne. vol. II, Din 1920 până în zilele noastre)*, 1970

LEYMARIE (c. a.) J., *L'art dans la société d'aujourd'hui (Arta în societatea de astăzi)*, 1967

MALDINEY, H., *Regard, parole, espace (Privire, cuvânt, spațiu)*, 1973

MANTOVANO; G., *L'arte nella società contemporanea*, Studium (*Arta în societatea contemporană, Studiu*), 1969

MOLES, A., *Art et ordinateur (Artă și calculator)*, 1971

MUMFORD, L., *Art and Technics (Arta și Tehnica)*, 1952; *Le mythe de la machine (Mitul mașinii)*, 1974

NIR, Y., *Télévision, contraintes et perspectives (Televiziunea, rigori și perspective)*, 1976

ONIMUS, J., *Réflexions sur l'art actuel (Reflecții despre arta actuală)*, 1974

READ; H., *Art et société (Artă și societate)*, 1969

ROOKMAKER, H. R., *L'art moderne et la mort d'une culture (Arta modernă și moartea unei culturi)*, 1974

SCHAEFFER, P., *Pouvoir et communication (Putere și comunicare)*, 1972

1

Contradicția

Nu ne vom abate de la ideea bine încetățenită că arta dezvăluie societatea, exprimă realitatea profundă a mediului în mijlocul căruia trăim. *Ora 25* a lui Gheorghiu se termina cu acest apel adresat poetului ca detector al pericolelor și al viciilor din societate. Dar acolo era vorba despre o operațiune conștientă, poetul exprima direct, prin conținutul operelor sale, pericolul. Mi se pare însă că am depășit acest stadiu, iar acum poetul face această dezvăluire în mod cu totul inconștient, prin stilul poeziei sale, sau prin contestarea poeziei, rostind fără voia lui realitatea profundă a Timpurilor. Belmans[1], în cartea sa *Cinematograf și violență* (1973) arată cum cinematograful este „revelatorul necruțător al comportamentelor noastre publice și private". Manifestările cele mai puțin evidente sunt cele mai importante: violență socială, psihologică... Cinematograful nu se limitează la a înfățișa, el transpune în profunzime și involuntar. Ne pune la dispoziție o oglindă. Tot așa, dar cu și mai multă subtilitate, Delevoy[2], care consideră că arta reprezintă

[1] Jacques Belmans (n. 1937) – poet și critic de film. (n. t.)

[2] Robert L. Delevoy (1914-1982) – critic de artă. (n. t.)

o punere în ordine, formulează această idee esențială: „Indiferent dacă este acustică, vizuală sau verbală, imaginea contemporană, va fi o parte constitutivă dintr-o ordine care exprimă, în mod contradictoriu, starea haotică a universului"[3]. Noua artă ar fi așadar o căutare de informații pentru lupta împotriva entropiei și împotriva dezordinii. Și ar exprima o gândire analogică, globală, intuitivă. Dar Delevoy nu precizează nici care este această dezordine, nici care este tipul acestei societăți. El rămâne, de cele mai multe ori, la viziunea foarte tradițională a unei dezordini de tip social sau economic. Totuși, aceste ultime calificative - analogică, globală, intuitivă - sunt deja lămuritoare... Nu este oare vorba despre o lume realistă, analitică, raționalistă? Caracteristici care nu sunt mai esențiale, decât cele repetate în mediile de stânga. Dar, pe de altă parte, Delevoy constată că există o ruptură în artă și „gust". El se referă la fotografie: imaginea fotografică impune ideea unei realități „obiective" în raport cu realitățile presupuse, aluzive, imaginare, interioare, transmise de artă. „Prin urmare, pentru prima dată în istorie, două tipuri paralele de forme rivale și autentice își împart adeziunea sau refuzul publicului. Gustul este divizat." Delevoy vede aici profund realitatea artei moderne. Dar diviziunea este mult mai profundă decât își închipuie el. Planul nostru este să arătăm că această artă reflectă și transmite societatea tehnologică, că este sfâșiată încă și mai adânc în toate tendințele ei și constituie expresia unei societăți sfâșiate la rândul ei. Și că, chiar în contradicția sa în raport cu societatea, de exemplu în

[3] DELEVOY, *Dimensiuni ale secolului XX*, 1900-1945, Skira, 1945. (n. t.)

refuzul tehnicismului, în aspirația ei spre elementul brut, spre material, spre spontan, spre non-elaborat, spre non-operă, ea reflectă cu fidelitate această societate. Dar această artă a recuzării nu se sustrage procesului de reificare; tocmai în efortul său de a-și apăra integritatea, ea produce, pornind de la sine însăși, caracteristicile societății căreia pretinde că i s-ar opune. Iar apelul la „înainte", la anterior, fie că este vorba despre primitivismul negru sau despre kitsch, la ceea ce este „depășit"; căzut în dizgrație, este complicele tendințelor demolatoare ale epocii în mai mare măsură decât ceea ce este direct demolator. „Ordinea care se proclamă ca atare nu este în fond nimic altceva decât o mască a haosului" (Adorno). Tocmai asta este situația noastră. Debord împinge analiza și mai departe: „În epoca ei de disoluție, arta, ca mișcare negativă ce dă curs depășirii artei într-o societate istorică în care istoria n-a fost încă trăită, este, în același timp, o artă a schimbării și o expresie pură a schimbării *imposibile*. Cu cât exigențele ei sunt mai grandioase, cu atât adevărata ei realizare se situează dincolo de ea. Această artă este obligatoriu de avangardă. Iar avangarda înseamnă dispariția ei."[4] Aceste considerații califică perfect tot ce s-a întâmplat în lumea artei de un sfert de secol încoace și ceea ce Adorno numea „eclectismul fisurii". Dar trebuie să băgăm bine de seamă: această negație, această ruptură, această spărtură nu e expresia unei societăți rupte sau dislocate la rândul ei; dimpotrivă, arta se prezintă așa pentru că societatea în care este produsă e rigidă, unitară, centralizatoare, univocă, funcțională, rațională... Dar ea dezvăluie criza mai profundă a

[4] DEBORD, *Societatea spectacolului*, 1965. (n. a.)

acestei societăți, neputința acesteia de a trăi. Și totul este inclus riguros în organizarea și iraționalitatea sistemului tehnicist. Or, arta își joacă și ea rolul său în această partidă. Căci exprimând, dezvăluind, aducând la lumina zilei contradicțiile societății, ea le fortifică în definitiv. Le face să se cristalizeze. Dezvăluind aspectele iraționale ale societății noastre, anti-arta produce aspecte iraționale identice, provoacă comportamente de inadaptare. Produce modele vizibile și explicite ale fantasmelor colective legate de obsesia morții. de absența semnificării, de destrucție. Arta modernă este o artă a auto-negării, deci a neputinței de a stăpâni o situație. Ea reprezintă contrariul artei magice sau religioase din care omul își extrăgea puterea de a domina lumea. Ba dimpotrivă, noua artă pregătește mieii pentru tăiere. Ea proclamă în permanență că nu e nimic de făcut. E agitația dezordonată a unor pseudo-acțiuni, care reproduc cu precizie mișcarea înnebunită a muștelor dintr-o sticlă. Refuzând explicit tendințele universului tehnicist, această artă îi pune la dispoziție omului toate rațiunile, toate legitimările, toate formele de evaziune, toate falsele satisfacții necesare pentru a se subordona, mut și pasiv, condiționărilor impuse de sistem. Căci nu trebuie să uităm forța de absorbție de care dispune acest sistem. „Administrarea industrială a patrimoniului cultural își întinde puterea asupra opoziției estetice"; expoziția slujește sistemul. Este suficient să privim imaginile publicitare actuale; totul a fost absorbit de ele numaidecât. 1968 a fost un excelent an publicitar. Critica antibirocratică devine un excelent argument pentru promovarea mobilei de birou. Arta se integrează necesității care are rol de comandă. Dar momentul crucial al acestei absorbții și

reutilizări este acela în care Arta se pretinde dominatoare și liberă. B. Dort[5] (*Teatrul real. Încercare de critică*, 1972) face vizibilă această involuntară demisie. Pentru el, teatrul actual este o propedeutică a realului. Practica teatrală este esențialmente didactică și dialectică. Ea transmite așadar un fel de cultură revoluționară. Dar revoluția despre care e vorba continuă să se fixeze pe modelul brechtian, adică marxist și antiburghez. Altfel spus, Dort se înșală atât în privința realului de exprimat cât și asupra revoluției. El pornește de la un teatru care fusese revoluționar în 1925 și îl analizează ca pe un criteriu permanent al tuturor celorlalte forme teatrale. Dar tocmai în acest moment, lipsit de luciditate, autorul cade într-o capcană. În ziua de astăzi nu există nimic mai conservator decât teatrul lui Brecht[6], tocmai pentru că pretindea că aduce un răspuns, că dă un model. Dar, vai, răspunsul acela era la o întrebare care azi nu se mai pune și ai cărei termeni s-au risipit în răgetul zgomotos al reactoarelor... Muzica este pusă azi în discuție exact în măsura în care se consideră ea însăși liberă: artiștii au considerat că starea anarhică a muzicii sau a picturii era tot una cu libertatea: ce vrea să însemne asta concret? Că aceasta pretinsă libertate produce tocmai imaginea lumii împotriva căreia se revoltă. Adorno are formulări esențiale: „Muzica evada înainte în Ordine...

---

[5] Bernard Dort (1929-1994) – eseist, om de teatru, traducător, a fost unul dintre principalii promotori din Franța ai teatrului lui Bertold Brecht. (n. t.)

[6] Bertold Brecht (1898-1956) – poet, dramaturg și om de teatru german, creatorul așa-zisului "teatru epic" și fondatorul unei celebre instituții teatrale: *Berliner Ensemble*. Printre piesele lui cele mai cunoscute se numără *Măicuța Courage*, *Opera de trei parale*, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Viața lui Galilei*. (n. t.)

Declinul artei într-o ordine falsă reprezintă un fals... Atâta timp cât arta care s-a constituit conform categoriilor producției în serie îi face concurență ideologiei și atâta timp cât tehnica ei este o tehnică a represiunii, această artă, non-funcțională, își are funcția ei. Ea singură, cu produsele sale cele mai mature și mai consecvente, proiectează imaginea represiunii totale, și nu ideologia acesteia." Momentul crucial al subordonării artei în raport cu tehnica, al neputinței sale, a necesității de a transpune în însăși ființa ei caracterul „ireconciliat" al sistemului este momentul în care se dă expresie pretenției artistului de a fi total independent în raport cu Tehnica - socotită un instrument simplu și banal. Astăzi, când se poate spune că artistul este demiurgul care manipulează tehnicile, creând un nou ideal de artă (spontan) căruia tehnicile i se subordonează (poziția lui Francastel), indiferent dacă dominația lui este spirituală sau filosofică sau politică, avem atestarea momentului în care arta, creația, inovația sunt radical și total integrate în sistemul tehnicist. O asemenea proclamare este, strict vorbind, voalul ideologic (deja perceptibil la Dort) pe care omul îl așterne asupra propriei activități, interzicându-și să-și vadă adevărata semnificație, căci aceasta e o punere în discuție atât de categorică încât arta poate că nu mai are nicio valoare, nicio influență, niciun rol adevărat, ceea ce ar fi de netolerat, ar fi mărturisirea eșecului decisiv. Or, nu dorește nimeni asta, nici tehnicianul, nici burghezul, nici revoluționarul, nici literatul, nici artistul, nici publicul. Toată lumea se face complice pentru a recuza această integrare a artei în sistemul tehnicist. Dar, fără să vrea, fără să știe, producția artistică traduce, dincolo de voalul ideologic, această inserție,

prin disperata ei insignifianță, prin sfâșierea ei, prin suferința ei neexprimată (suferința explicitată fiind cu siguranță tocmai cea pe care n-o împărtășește. Teatrul anti-imperialist arată tocmai valoarea redusă a explicației politice a imperialismului). Și această artă modernă, așa recuperată cum este, căci ea este rezultatul unei recuperări, arată o realitate profundă a timpului nostru și se menține astfel pe o linie autentică a artei. Căci dacă repetăm acea evidență potrivit căreia arta și tehnica merg mână în mână (Techné, etc.), nu trebuie să uităm totuși demonstrația convingătoare a lui Habermas[7] în legătură cu contradicția categorică dintre ele și de aici trebuie să plecăm atunci când vorbim nu despre tehnică în general, ci despre tehnica timpului nostru. Faptul că tehnica este instrumentală și rațională prin raport la un obiectiv imediat, că implică previziuni condiționale, că se întemeiază pe cunoștințe practice, că funcționarea ei se bazează pe soluționarea unor probleme și că, în final, se traduce într-o creștere a forțelor de producție, sunt toate contrarii artei, care poate fi clasificată printre „acțiunile mediatizate prin simboluri", raportându-se la o lume trăită. Puterea de a dispune, tehnic vorbind, de lucruri nu este câtuși de puțin de aceeași natură cu concepția pe care grupurile sociale și-o fac despre ele însele, o concepție la care contribuie esențialmente activitatea artistică, aparținând domeniului pe care Habermas îl numește al interacțiunii (dar mi se pare că în germană Interaktion nu are exact același sens ca în franceză, având o semnificație calitativă mai pronunțată) și care desemnează adevărata practică (opusă tehnicii), presupunând o reprezentare

[7] Jürgen Habermas (n. 1929) – filosof și sociolog german. (n. t.)

simbolică și în același timp o reciprocitate care meditează între subiect și obiect. Ea conduce la o reflectare de sine, conștiința pe care o am despre mine însumi este un produs derivat dintr-o încrucișare a perspectivelor, ceea ce a fost întotdeauna una dintre funcțiile eminente ale activității artistice, dar care este total recuzată astăzi, negată de dezvoltarea tehnicii. Astfel, arta modernă, asimilată, păstrează protestul disperat al unei permanențe a artei împotriva tehnicii. Și asta îi explică dubla orientare[8]. Mai întâi asistăm la o diferențiere între cei care se pretind neimplicați și încearcă să descrie societatea tehnicistă (de exemplu *Imprecatorul* lui Pilhes[9], *Lucrurile* lui Perec[10]) și cei care nu pun problema acestei societăți, nici pe cea a relației omului cu tehnica, dar traduc forma universală a tehnicii în artă, de exemplu Școala de la Tel Quel[11]. Prin glasul său vorbește însuși sistemul tehnicist, ei sunt Persona[12] care îi dau chip și răsunet. Aici nu mai este vorba de a fi mai mult sau mai puțin integrat, mai mult sau mai puțin tehnicizat: e vorba efectiv de două orientări, de două prize de conștiință, de două decizii

[8] ROOMAKER (op. cit.) a observat corect că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, două mari orientări animă cercetarea estetică: pe de o parte predominanța percepției senzoriale, pozitivismul științific, pe de alta, afirmarea libertății umane și protestul împotriva pozitivismului. (n. a.)

[9] René-Victor Pilhes (1934-2002) – scriitor și publicist, autorul romanului *Imprecatorul*, distins cu Premiul Femina în 1974. (n. t.)

[10] Georges Perec (1936-1982) – romancier, autorul romanului *Lucrurile*, care ducea o perspectivă critică asupra societății consumeriste și a primit în 1965 Premiul Renaudot. (n. t.)

[11] Revistă franceză de avangardă literară franceză, înființată în 1960 de un grup de tineri grupați în jurul lui Philippe Sollers și Jean-Edern Hallier. A avut o orientare marxistă (uneori maoistă) și structuralistă. (n. t.)

[12] Mască purtată de actorii din teatrul antic. (n. t.)

calitativ diferite. Artistul e pus la zid, pe de o parte, de societatea tehnicistă, iar, pe de altă parte, de sistemul tehnicist. Dar în interiorul acestor două mari tendințe roiesc, apar și se multiplică diverse forme și tentative. Și nici acest fapt nu mi se pare străin sistemului nostru. Aș putea să afirm aici, ca preliminar la ceea ce voi demonstra progresiv, că, *cu cât o societate are structuri de bază mai rigide și tinde să devină mai unitară, cu cât ea este mai greu de îndurat și mai prost tolerată, cu atât interpretările sale ideologice vor fi mai incoerente, mai diversificate, mai concurențiale* (și mai insignifiante!), *în sfârșit, cu atât decorul ei estetic se va mărgini să rămână decor și va fi permanent în mișcare,* implicând mobilitatea stilurilor și a modelor, mobilitatea operelor (Calder[13], etc.) și chiar a arhitecturii (localuri modelabile), inserția activității estetice în ceea ce este decor explicit (vitrine, design, afișe), negarea operei de artă ca atare (opere care schimbă necontenit, anti-arta, recuzarea totală a ideii de operă). Toate acestea exprimă exact situația artei în sistemul tehnicist[14]. Dar, dacă am sesizat contradicția totală a artei și tehnicii moderne odată cu subordonarea celei dintâi față de sistem, care se traduce prin sfârtecarea artei (ceea ce exprimă sfârtecarea societății) și explozia, dispersia ei (exprimând rezultatul conflictului), ne putem pune acum întrebarea pe care am auzit-o în ultimii ani: „Acesta e oare sfârșitul Artei?". Aici domnește cea mai mare neînțelegere: dacă se dorește a se afirma că este vorba despre sfârșitul acelei activități formale care a

[13] Alexander Calder (1898-1976) – artist plastic american, creatorul sculpturii mobile. (n. t.)

[14] Cele două tendințe pot fi explicate printr-o frază memorabilă a lui P. Klee: "Cu cât lumea asta este mai oribilă, cu atât arta devine mai abstractă: într-o lume mai fericită, arta e mai realistă." (n. t.)

dominat în secolul al XIX-lea, neconectată la realitatea profundă a omului, vizând un Frumos teoretic, producând iluzii și vise, în raport complementar cu o societate dominatoare, cuceritoare și realistă am putea răspunde: cu atât mai bine. Din nefericire, se pare că tocmai această tendință (desigur, transpusă) este cea care supraviețuiește în producția artistică din secolul nostru. Dar ar putea fi de asemenea vorba și despre sfârșitul unei anumite relații cu ceea ce s-ar putea numi un „etern", un „transcendent", de ruptura cu expresia simbolică a unui absolut intuit, presimțit, întrevăzut, în fulgurații sau în clar-obscur. Iar dacă este așa, dacă sfârșitul acestei arte are într-adevăr loc, el va însemna, în același timp, și sfârșitul omului. Nu putem da un răspuns cert la această problemă.

Arta modernă ridică anumite probleme de fond. Dar poate că le pune într-o manieră prea explicită, prea teoretică, prea decisivă. Înainte de toate, această artă pretinde să exprime, direct și în totalitate, „viața", cu toată ambiguitatea unei asemenea aserțiuni. Căci, pe de o parte, e vorba de redarea „trăitului", în maniera cea mai directă, cea mai brută, cea mai puțin elaborată. Strigătul devine o modalitate de exprimare privilegiată, precum și agresarea publicului sub indiferent ce formă. Muzica, pictura, teatrul contestă separarea artei de viață[15]. Pretenția lui John Cage[16], principiul happening-urilor, specialitatea hippy. Amestec de politică, de sexualitate, de reprezentare, de refuz al tuturor constrângerilor, inclusiv cele ale artei și

[15] A se vedea de exemplu J. - M. Jotterand, *Noul teatru american*, 1970. (n. t.)

[16] John Cage (1912-1992) – compozitor american. Pionier al muzicii electroacustice. (n. t.)

simbolizării (dar cum să existe artă fără constrângeri?). Dar, pe de altă parte, se spune că trebuie *să se facă din viață o operă de artă*... Este respinsă așadar opera de artă sau orice produs artistic ca obiect, este respinsă lumea obiectelor, dar în același timp se refuză semnificația și se proclamă că pânza trebuie considerată în calitatea ei de obiect, iar pictura - privită în sine, fără preocupare pentru vreun sens transcendent ei, deoarece doar „raportul dintre obiect și codificarea sistemului lui este semnificativ." (Francastel). A declara că unul dintre marii pași înainte ai picturii este acela că pictorul nu mai este preocupat de ficțiune (perspectivă), ci pictează pe o pânză care este plată și că pânza însăși este un element al operei, însemnă a proclama primatul acestui obiect[17].

Opera-obiect este negată, repudiată, artistul se identifică cu arta. Este el însuși artă. E ceva vreme de când Oscar Wilde, de exemplu, pretindea să-și transforme viața într-o operă estetică. Pentru a ajunge aici nu poți decât să te angajezi pe drumuri extreme Nu-ți ajunge umorul. Mijloacele sunt exasperant de aceleași: alcool, droguri, inversiune sexuală, estetism, sadism, la limită, chiar și crima, considerată una dintre artele frumoase. În realitate, este vorba despre o „confuzie a genurilor": proiectul de a face din viața ta „ceva reușit" este unul de moralist. Iar eroarea constă în a pretinde că ea ar putea fi o operă de artă: aici criteriile estetice sunt inaplicabile (dacă facem abstracție de autocontemplație, autosatisfacție: pretenția la o viață înțeleasă drept operă de artă nu este

[17] În legătură cu acest subiect a se vedea frumoasele analize ale lui J.-J. Goux, explicând relația dintre perspectivă și dezvoltarea capitalismului și individualismului. (n. a.)

niciodată altceva decât o atitudine narcisiacă); aplicarea strictă a ideilor lui Epicur nu este creație estetică. Tranziția de la obiectul generat de voința estetică la considerarea propriului eu drept obiect este ultima piruetă pentru evitarea problemei: este o falsă aprofundare, un fals angajament. Cel care o efectuează încetează pur și simplu de a mai fi un artist. El poate transmite un exemplu de viață, dar nu le transmite generațiilor viitoare o „moștenire culturală". Știu că cei mai mulți vor ridica din umeri vizavi de un asemenea demers, dar el constituie însăși negarea artei. Aventura poeților din generația Beat e cât se poate de semnificativă: Ginsberg[18], Kerouac[19], Burroughs[20]... Poeții „ale căror cuvinte au făcut ca totul să explodeze. Limitele cuvântului, ale vieții, ale poeziei..." Poezia nu era pentru ei decât o țeavă de scurgere; ei au vorbit despre „răul vieții", au pretins că trăiesc acest rău. Și-au inventat o înțelepciune. Și-au dus viața în slimși[21]. Au fost pribegi și protestatari. S-au socotit sfinți, profeți, etc. Și desigur poezia pe au scris-o este o mică frântură din viața lor, este strâns integrată în ea. Dar când le citești operele fără a pleca de la vreo prejudecată entuziastă, ești stupefiat de sărăcia și infantilismul acestora. Nu, asta nu e *Corabia beată*[22]. Este o suită de bâlbâieli și o autocontemplație: „Sunt un personaj

[18] Allen Ginsberg (1926-1997) – poet american, autorul celebrului poem *How*. (n. t.)

[19] Jack Kerouac (1922-1969) – scriitor american, considerat alături de Ginsberg și Burroughs unul dintre creatorii curentului beat. Este cunoscut mai ales ca autorul romanului *On the Road*. (n. t.)

[20] William S. Burroughs (1914-1997) – romancier american, unul dintre fruntașii mișcării beat. (n. t.)

[21] Pantaloni strâmți. (n. t.)

[22] Poem celebru al lui Arthur Rimbaud. (n. t.)

fascinant, uitați-vă bine la mine!" Să mă explic: nu m-a interesat niciodată reumatismul lui Gide. Și nu văd de ce ar trebui să mă intereseze băşicile de pe picioarele lui Kerouac. Viața lui Kerouac ca vagabond intelectual este captivantă, dar expresia ei artistică nu este decât un monolog banal sau o descriere indirectă a micro-mediului beat. Și în sfârșit, asta reprezintă cealaltă față a pretenției de a face joncțiunea dintre artă și viață.

Joncțiunea cu viața! Ecoul dorinței suprarealiștilor de a schimba viața, „de a face să explodeze dihotomia întreținută de cultura burgheză între artă și existență" (dar ni se vorbește numaidecât și despre distrugerea sistemului normal de percepții. Experiența drogurilor și a halucinogenelor este o metodă în același timp euristică și subversivă... pe aceasta o întâlnesc într-adevăr autorii Beat... dar asta e viața? Existența?) Rauschenberg[23] spune la rândul lui: „Eu sunt pentru artă, dar pentru o artă care n-are nimic de-a face cu arta. Arta are de-a face cu viața și nu cu arta". În toate acesta proclamații exaltate, ceea ce deranjează este că nu se știe câtuși de puțin despre ce este vorba atunci când se pomenește despre „Viață", „Existență", etc.

În mod straniu, cei care vor să facă din viața lor o operă de artă sunt împinși către autodistrugere. Watts[24], care a afirmat de sute de ori că LSD-ul extinde sfera conștiinței, vine cu următoarea explicație: noi nu suntem decât o parte a naturii, eu nu sunt delimitat de

[23] Robert Rauschenberg (1925-2008) – pictor american, inventatorul combinațiilor între pictură și sculptură sau rezultate din inserarea în tablouri unor obiecte. (n. t.)

[24] Robert Watts (1923-1988) – artist plastic american, reprezentat al curentului Pop Art. (n. t.)

ea prin sacul meu de piele, ceea ce vrea să spună că existăm într-o stare difuză în întregul univers, iar a te socoti centrul tuturor deciziilor și al conștiinței nu este decât o convenție și o instituire arbitrară. Bineînțeles! Iar atunci soluția normală este sinuciderea, pentru că nimic nu mă legitimează să fiu diferit de restul universului, de micii atomii care fuzionează unii cu ceilalți. Și, efectiv, conduita tuturor acestor teoreticieni a fost suicidară. Și regăsim aici contradicția majoră a acestei arte: aspirația la un „ego" agresiv și hiperdezvoltat duce la anularea instinctului vital.

Și, în aceeași manieră, această artă, care este direct legată de societatea tehnicistă, este a artă a *fugii*. Absorbția „artei primitive", influența Muzeului imaginar al Lumii a Treia este una dintre expresiile acestei fugi totale, care este caracteristică tuturor artiștilor moderni. Fuga către origini. Cézanne care declara: „Vreau să pictez virginitatea lumii" îi constituie un preludiu. Fuga spre gestul originar, spre cel mai vechi gest al omului: Tal Coat[25] ilustrează cel mai bine aceasta voluptate a plonjonului la origini, pe care îl vom regăsi de asemenea la Dubuffet[26]. Artistul se consideră efectiv demiurgul care duce ordinea în haosul primordial. „Fixarea unui punct în haos constituie momentul cosmogenetic." spunea P. Klee[27]. Această fixare „îi conferă punctului, care în concentrația primordială nu putea fi decât cenușiu, un caracter concentric originar. De la el, ordinea astfel

[25] Pierre Tal Coat (1905-1985) – pictor francez, considerat unul dintre inițiatorii tașismului. (n. t.)

[26] Jean Dubuffet (1901-1985) – pictor și sculptor, primul teoretician al "artei brute". (n. t.)

[27] Paul Klee (1879-1940) – pictor abstracționist elvețian de naționalitate germană. (n. t.)

instituită radiază în toate direcțiile." Din nefericire, haosul este doar un vis al pictorului; el nu îndrăznește să se lege de haosul real, provocat de un ambuteiaj sau de inflație! Și când Costa[28] reproduce în lut uneltele preistorice de os, amprentele străvechi, o face din aceeași necesitate de a regăsi o primitivitate, o origine, o stare de puritate; în toate aceste cazuri, pentru că lumea în care trăim este în totalitate de neacceptat. Așa e și atunci când se afirmă că pictura lui Tal Coat iese dintr-un abis (Maldiney[29]), când scriitorii doresc „să pună în abis" (după formula lui Gide[30], care nu se cuvine uitat!); avem de-a face cu un pretins plonjon în haosul de la origine, în timp ce de fapt este vorba despre refuzul subzistenței în timpul real. Și acesta e poate numitorul comun al tuturor tendințelor contradictorii din arta actuală; fie că e vorba despre Mesaj (întotdeauna refuzul lumii în care trăim și pretenția de a o schimba pe cale estetico-politică), fie despre Formalizarea abstractă (care pretinde că nu are nimic de-a face cu Sensul, pentru că Sensul ar face trimitere la societate), fie despre marea invocare a Ființei (pictura lui Tal Coat își propune să ne transpună în „sălașul Ființei", să ne deschidă „sălașul Ființei"!). În toate aceste cazuri, este vorba despre o artă a evaziunii, a fugii în afara timpului nostru și, pentru că fuga este facilă, nu se face de fapt decât un singur lucru: exact timpul acesta e reprodus cu fidelitate...

---

[28] Joachim Costa (1888-1971) – sculptor francez, preocupat de "arta brută". (n. t.)

[29] Henry Maldiney (1912-2013) – filosof, reprezentant al școlii fenomenologice franceze. (n. t.)

[30] André Gide (1869-1971) – prozator, poet, memorialist, autorul unor cărți celebre ca *Fructele pământului*, *Falsificatorii de bani*, *Pivnițele Vaticanului*. (n. t.)

Confuzia dintre artă și viață conduce la o confuzie între arte. Vechea clasificare bine delimitată: pictură, muzică, sculptură, poezie, etc. nu mai stă în picioare. Frontierele dintre arte au fost dizolvate. Limitele s-au șters. Tehnicile muzicale sunt inspirate de tehnicile picturale. Există o întreagă muzică a cărei notație se apropie de arta grafică. Tehnicile specifice muzicii cum ar fi tehnicile seriale îi servesc drept principiu director noului roman (ceea ce compensează dispariția povestitorului). Pictura, care a repudiat perspectiva, vrea să se desfășoare ea însăși în spațiu. Pictura lui Bernard Saby[31] dovedește, prin ritmurile ei, apropieri de muzica lui Boulez[32]. Sculptura a devenit o arhitectură (cu începere de la *Pereții* lui Dubuffet). Sculptorul Wotruba[33] tinde să producă forme arhitecturale prin dispariția figurației obiective. Compoziții muzicale își împrumută titlurile - ceea ce e foarte semnificativ - de la Paul Klee. Adorno a studiat în mod special această difuziune a artelor unele în celelalte[34]. Așa se întâmplă și cu politopii lui Xenakis,

---

[31] Bernard Saby (1925-1975) – pictor și desenator. (n. t.)

[32] Pierre Boulez (1925-2016) – compozitor și dirijor, cu importante contribuții la dezvoltarea muzicii seriale. (n. t.)

[33] Fritz Wotruba (1907-1975) – sculptor abstracționist austriac. (n. t.)

[34] Pot fi date numeroase exemple în această privință. Unul dintre ele este cartea lui M. SERRES, *Estetice despre Carpaccio*, 1975, care își propune să traducă pictura prin intermediul textului (așadar fără a fi câtuși de puțin un studiu critic tradițional), fiind "o descifrare a spațiului, a ordinii lui", care nu poate fi ordinea lineară a frazei și a discursului. "Pentru a răspunde necesităților traducerii picturalului, scrisul devine muzical, pentru a surprinde articularea semnelor picturale, discursul devine fugă, contrapunct... Autorul utilizează registre diferite..." (P. CIRET); de unde rezultă o carte care este tot ce doriți, pictură, muzică, dar nu limbaj ordonat rațional. (n. a.)

care utilizează toate mijloacele vizuale și auditive pentru producerea unui ansamblu simfonic. Gérard Singer[35] în *Trecere de cealaltă parte* (1965) realizează „o pictură totală în spațiu, fără cadru sau plan, fără început sau sfârșit", un peisaj reelaborat care abolește toate frontierele dintre pictură, arhitectură, sculptură. Aceeași manieră se regăsește în *Sculpturile muzicale* ale lui Takis[36]. Sculpturile cântă precum instrumentele muzicale în timp ce elementele mobile creează un univers al mișcării. De fapt e vorba de electronică, de programare și de altfel, în măsura în care totul este pus aici sub tensiune, în aceste „tablouri" ești înconjurat de o lume care este în același timp arhitectură și sculptură. Takis „sculptează mișcări și traiectorii, bile suspendate într-un câmp magnetic", într-o derulare care este permanent nouă. Această artă nu imită mișcarea printr-o pictură abilă; ea este mișcare. Dar, cu siguranță, toate acestea nu sunt posibile decât prin aplicarea unor procedee tehnice avansate. Mijloacele de comunicare sunt noile prelungiri ale simțurilor noastre și, deoarece există posibile relații noi între aceste mijloace, ele creează - va spune McLuhan[37] - noi raporturi între simțurile noastre și noi, dar și între ele însele, făcându-le să se influențeze, într-o manieră neașteptată, unele pe celelalte. Altfel spus, marea pretenție metafizică: arta trebuie să intre în joncțiune cu viața, care se traduce prin formula „viața a devenit o artă", implică și afirmația „toate artele au fuzionat

[35] Gérard Singer (1929-2007) – pictor francez. (n. t.)

[36] Vassilakis Panaiotis Takis (1925-2019) – sculptor grec, cu realizări mai ales în domeniul artei cinetice. (n. t.)

[37] Marshall McLuhan (1911-1980) – gânditor canadian preocupat de teoria comunicării, unul dintre inițiatorii studiului mijloacelor de comunicare în masă. (n. t.)

unele cu altele" (delimitările anterioare, clasificările, erau pur culturale și arbitrare). Nu mai există decât un câmp vast de posibile noutăți, dar acestea (care de altfel exprimă confuzia simțurilor obținută cu ajutorul anumitor droguri) nu se pot realiza decât grație procedeelor tehnice celor mai dezvoltate. Aș zice chiar mai mult: că tocmai existența acestor procedee este cea care a generat ideea suprimării limitelor[38]. Iar acesta este unul dintre produsele cele mai caracteristice ale dezvoltării mijloacelor tehnice; acestea produc inevitabil, în toate domeniile, prin simpla lor existență, propria lor progresie, ruptura limitelor, transgresarea[39]. Confuzia artelor nu este nimic altceva decât un caz particular al aplicării oarbe și inevitabile a tehnicii.

Și voi spune mai mult: pretenția metafizică de a cuprinde viața în *această* artă nu este nimic altceva decât expresia a ceea ce se petrece de fapt atunci când viața este absorbită, asimilată, exprimată prin Tehnică. Aceasta este puterea dominatoare absolută. Procesul de cumulare sau de interpenetrare a artelor nu este invenția unei generații de genii, ci faptul mecanic al tehnicilor, transpuse în domeniul estetic de niște mecanici pricepuți. Restul este justificare ideologică.

---

[38] Acest lucru apare foarte explicit în minimalism și postminimalism; mai întâi în arhitectura deposedată, redusă la un ansamblu de oțel învelit în sticlă și vizibil din toate părțile, arta "less is more" cum o numea inventatorul ei, Mies van der Rohe, apoi, trecându-se la sculptură, care e de fapt simulacrul acesteia și care, luând uneori proporții considerabile, devine în același timp arhitectură măruntă și sculptură gigantică, și în cele din urmă la pictura care exprimă doar structurile și răceala oțelului și a culorilor plate. (n. a.)

[39] Trecere dincolo de o limită, încălcare a unei legi, a unui regulament. (n. t.)

Și avem de-a face cu același proces când luăm în considerare transgresarea frontierelor geografice: nu mai există artă americană, franceză sau scandinavă; există doar arta determinată de procedeele tehnice, care sunt pretutindeni aceleași. Arta a devenit universală. Acest lucru a devenit evident mai ales la Târgul Internațional de la Osaka (1979). În societățile care au atins un nivel tehnologic asemănător, artele tind către o unitate de stil. „Nicio diferență fundamentală, dacă nu de individualități, de temperamente, între sculptura-decupaj a englezului King[40] și construcția minimalistă a japonezului Kazno Yukara, între sculptura enormă pentru o fântână, discul de apă al lui G. Baker și apele cuprinse de flăcări ale lui Isarun Noguchi". Și J. Michel, în darea lui de seamă din *Le Monde*, multiplică asemenea exemple de înrudire. Și face trei observații esențiale: această artă este rezultatul unui sistem de gândire rațional și obiectiv (noi am spune că viața însăși a fost absorbită de tehnică). Ea este caracterizată prin procedee tehnice, utilizate în scopuri estetice. Mai departe: această artă se vrea populară, dar depășește puterea de înțelegere a „poporului", este o super-operă de artă. În sfârșit: acest ecumenism cultural se întemeiază pe bogăție. Mijloacele de care dispune sunt mai costisitoare decât au fost catedralele. Or, această artă, care este expresia directă a sistemului tehnicist (întruna dintre trăsăturile sale majore: transgresarea) se dorește, și aici apare prima contradicție pe care o vom întâlni, contestatară, protestatară, revoluționară, Arta informală și abstractă se pretinde revoluționară.

[40] Philip King (n. 1934) – sculptor englez, cunoscut pentru asamblajele sale realizate din elemente viu colorate. (n. t.)

Vom oferi ceva mai târziu demonstrația. Arta cea mai tehnicizată pretinde că recuză societatea (care este tehnicistă), arta cea mai costisitoare se vrea populară. Dorința de contestație este radicală așa cum o exprimă J. J. Lebel[41]. Generația de artiști care expune la bienala de la Paris pretinde a fi generația „demolatorilor de valori", a „distrugătorilor de dogme". Vor să fie radicali și refuză orașul, tehnica, produsul, consumul, artificialul. Doresc o reîntoarcere romantică la hoinăreală, la natura declarată naturală. Filosofie Hip. Bineînțeles, acolo găsesc materiale brute, pietre, bucăți de cărbune, bulgări de pământ, etc.... care nu constituie desigur opere de artă: nevandabile, care nu pot fi expuse în muzee, sunt forme de protest contra a tot. Adică, trebuie s-o spunem, contra - vai! - a nimic. Această artă respinge în totalitate societatea, tehnica, dar de fapt se subordonează tehnicii, unor alte tehnici! E aceeași artă pe care ne-o propune Non-Arta și care pretinde că ar transgresa Totul. Ceea ce înseamnă a se conforma tocmai procesului tehnicist. În realitate, în procesul de contestare generalizată dispare specificitatea artei, odată cu, dacă lăsăm deoparte manifestările insignifiante ale unei arte paupere, apariția unei noi creații esoterice grație tehnicilor și căutării unei reconcilieri între Artă și Tehnică, prin absorbția artei în sistemul tehnicist. Astfel întreaga artă este astăzi sfâșiată între necesitatea unui protest revoluționar și tehnicitatea tuturor operațiilor, inclusiv a celor ce-i aparțineau în mod tradițional artei sau a celor pe care un personaj ce se proclamă artist dorește să le efectueze, afirmând că face artă. Suntem astfel în

[41] Jean-Jacques Lebel (n. 1939) – artist plastic, scriitor, organizator de evenimente artistice. (n. t.)

prezența unui ansamblu curios: cum să discerni ce este artă în toate acestea? Non-Artă, Anti-Artă.... dar se pretinde totuși că se face și artă! Se refuză sculptura; dar se va prezenta... în expoziții... metal topit, laminat, străbătut de tuburi, ciment sfărâmat, pe care privitorul le va considera, prin raportare la ceea ce știe despre sculptură, drept sculptură modernă... Ascultăm sunetele sfâșietoare, baroce, spasmodice, surde ca niște mârâituri, dar înlănțuite sistematic unele de altele, iar dacă sunt auzite într-o sală de concert, auditorul le va socoti, prin raportare la ceea ce știe despre muzică, drept muzică modernă. Legătura dintre aceste cunoștințe prealabile și posibilitatea de a recepta asemenea producții în calitate de artă nu poate fi ruptă. Dar raportul poate fi subiectiv: un personaj *se declară* pictor sau muzician. El se afirmă ca atare. El va fi recunoscut ca atare de către un anumit grup. Această recunoaștere mutuală, întemeiată pe descoperirea unei intenții, este cea care permite diferențierea acestei bucăți de metal de aceea pe care ucenicul dintr-un garaj o aruncă la gunoi, pentru că este ciuntită sau defectuoasă. Or, întrebuințarea tehnicilor celor mai moderne devine extrem de nocivă mai ales atunci când mesajul utilizatorului este revoluționar. Căci acesta refuză societatea actuală fiind convins că utilizarea acestor mijloace tehnice este revoluționară. O dată în plus, descoperim și în acest domeniu atitudinea incredibil de întârziată a contestatarilor: ei luptă împotriva unei arte, a unei estetici și a unei societăți care aparțineau secolului al XIX-lea. Ei nu-și dau seama niciun moment că utilizarea tehnicilor îi face să pătrundă în sistemul tehnicist, îi determină să legitimeze acest sistem și prin asta se transformă în susținătorii societății acesteia, cea în care trăim efectiv,

nu aceea pe care și-o imaginează și pe care o contestă. Mai mult donquijotism decât este permis. Și, neavând nici nebunia, nici înțelepciunea lui Don Quijote, au doar niște pretenții egalate doar de oarba lor ignoranță.

Momentele succesive ale artei moderne sunt și ele contradictorii. Succesiunea se face într-un ritm alert. Ea reflectă cu fidelitate contradicțiile din evoluția tehnicii și adoptă ritmul acestora. Unii au vorbit despre două epoci: din perspectiva lui McLuhan acestea au fost Mașina și Electricitatea. Și este adevărat că arta din epoca mașinii (1800 - 1930) n-are nimic de-a face cu arta care exprimă domnia electricității, electronicii, etc. Pe de o parte a avut loc o explozie, o diviziune a claselor, a cunoștințelor, a funcțiilor, iar totul a funcționat sub regimul diviziunii. De cealaltă parte, s-a produs o implozie, o contracție; a reapărut câmpul global al conștiinței, s-au reintegrat funcțiile care fuseseră separate. Spațiul urban divizat și supravegheat din era mașinii n-a mai avut sens o dată cu apariția telefonului, televiziunii, a telegrafului și a comenzii electronice de la distanță... Prelungirile noastre electrice le scapă spațiului și timpului: arta a reflectat fidel această răsturnare; între cubismul de acum o jumătate de secol, caracteristic erei mecanice și mișcarea de integrare a artelor una în cealaltă s-a produs o răsturnare și nu o continuitate. Richta[42] descoperă aceeași cezură atunci când vorbește despre epoca industrială și epoca tehnicistă dezvoltată. Și trebuie să realizăm că impresionismul, expresionismul și Cézanne sunt elemente tipice ale erei industriale. Or, a avut loc o răsturnare: nu putem considera perioada

[42] Radovan Richta (1924-1983) – gânditor ceh, preocupat de evoluția tehnicii. (n. t.)

tehnicistă ca pe o continuare a acesteia, ci ca pe o întoarcere pe dos radicală: toate tendințele erei industriale (consum al forței de muncă, rigiditate, unilateralitate, centralism, ierarhie, diviziune a sarcinilor) au fost inversate - demonstrează Richta. Iar contradicția artei trebuie situată în această perspectivă. Căci, bineînțeles, continuăm să-i considerăm pe Cézanne și pe Picasso[43] drept „moderni". Dar atunci suntem obligați să admitem că există o ruptură, o dihotomie în interiorul acestei arte, din moment ce descoperim în cadrul ei creații opuse ca sens în raport cu cele pe care le-am amintit. Tehnica Ready Made[44] exprimă în totalitate tendința industrială, dar pictura lui Saby[45] sau a lui Singer nu are nimic în comun cu ele. La prima confruntare cu lumea industrială și cu primele aplicații tehnice, Daix a arătat că pictorii s-au orientat către realism, explicând în felul acesta neînțelegerea naturalismului. Dar toate acestea derivă mai mult sau mai puțin din influența mediului. Astăzi realismul și naturalismul sunt repudiate în totalitate, în favoarea unei incertitudini (care ar putea să reamintească de aleatorul electronic!). Căci e cu neputință să integrezi într-un mare curent colectiv nenumăratele tendințe subiective, dar în același timp autocefale... Viziunii analitice a aparențelor i s-au substituit o multitudine de încercări sintetizante, în timp ce expresia devine din ce în ce mai abstractă! Nu trebuie, evident, să confundăm non-figurativul cu abstractul! Arta de astăzi încearcă (involuntar!) să-și regăsească funcția simbolică prin și cu ajutorul

[43] Pablo Picasso (1881-1973) – mare pictor spaniol, unul dintre cei mai de seamă artiști plastici ai secolului XX. (n. t.)

[44] Legată de asamblarea elementelor prefabricate. (n. t.)

[45] Bernard Saby (1925-1975) – pictor și desenator francez.(n. t.)

abstracţiilor, dar acestea nu mai sunt cele ale simbolurilor: ci cele ale insesizabilităţii noilor tehnici şi mai ales ale sistemului tehnic[46]. Şi e de la sine înţeles că disputele legate de arta modernă sau arta contemporană, de figurativ sau abstract, au încetat. Când Delevoy dizertează despre modernitate şi face din ea o stare de spirit produce o forţă care se înrădăcinează în artă pentru a-şi asuma acolo o situaţie, el se izbeşte de fraza dură a lui Dali pe care am citat-o deja. Modernitatea este în realitate un produs al situaţiei tehnice. Dar cum aceasta nu este limpede, evidentă, cum, pe de altă parte, nu se manifestă influenţe directe şi mecanice a vreunui factor asupra culturii, subzistă straturi sedimentare contradictorii, care provin, pur şi simplu, din epoci diferite ale mediului tehnicist şi continuă să lase impresia unor opoziţii ireductibile.

Totuşi această evoluţie nu explică tot. Există şi alţi factori contradictorii care sunt intrinseci producţiei artistice actuale şi nu provin din succesiune structurilor tehnice din istoria noastră contemporană. Şi descoperim acum luarea de poziţie majoră. Pentru unii literatura sau arta nu constituie doar nişte jocuri pentru bogătaşi şi pentru clasele dominante, ele trebuie să aibă un conţinut provenit din participarea creatorului la confruntările epocii. Literatura şi arta sunt în comunicare cu ideologia, fiecare operă este un

[46] Acest aspect este mult mai important decât opoziţia dintre cele două etape - consideră J. LEYMARIE (*Arta*). Arta de avangardă a fost iniţial în conflict cu industria tehnică; dar astăzi ea este în conflict cu o formă mult mai periculoasă: industria culturală şi legea condiţionării. Observaţia este corectă, dar rămâne destul de superficială şi nu explică tendinţa profundă a artei contemporane. (n. a.)

vehicul al ideologiei, arta trebuie să fie angajată, căci totul este politică[47]. Formulele sunt nenumărate, dar spun întotdeauna același lucru. Avertismente cu privire la propaganda mascată (în favoarea propagandei fățișe, care nu este însă recunoscută drept propagandă), legături cu mentalitățile colective, cu constrângerile economice, etc. În ansamblu, se poate spune că e vorba despre arta cu mesaj, care nu este, în spatele fațadei de explicații, adesea marxiste, decât arta căutării disperate a unui sens în raport cu o societate care, în mod evident, nu mai are nicio semnificație. Aici suntem realmente în prezența unui efect al sistemului tehnicist.

Dar, vizavi, întâlnim curentul contrar: tehnicizarea societății duce la o eliberare de toate mesajele, la abstractizare, la absența mesajului, la un adevărat formalism hipertehnic. (De altfel în cadrul acestui curent există cel puțin două orientări posibile: pentru unii, e vorba de a se exprima inefabilul, pentru alții - de a se viza în exclusivitate creația unor forme. Într-un caz se va spune că arta abstractă este aceea care „nici prin finalitățile, nici prin mijloacele sale nu evocă aparențele vizibile ale lumii". Omul interior este liber să reproducă realitatea așa cum o simte. Artistul face să se manifeste lumea incomunicabilă care se găsește în el. Pentru ceilalți, creația artistică devine propriul ei obiect. Nu trebuie să ne interesăm de nimic altceva decât de a produce un text sau o culoare sau o compoziție muzicală.) Nu se mai comunică nimic, se creează o formă, până acum inexistentă. Asta e tot.

[47] Printre numeroasele lucrări în această privință: J. DANIEL, *Război și cinematograf*, 1972; Ch. PRÉVOST, *Literatură, politică, ideologie*, 1973; D. A. SIQUEIROS, *Arta și revoluția*, 1973; G. SANDIER, *Teatru și luptă*, 1970. (n. a.)

Artiștii care aparțin celei dintâi dintre tendințele amintite vor declara că ceilalți sunt antirevoluționari și susțin ordinea burgheză. Ceilalți vor afirma că oponenții lor sunt depășiți, retrograzi și plini de false iluzii, căci, dată fiind tehnica, niciun mesaj nu mai este posibil. Aceasta este diviziunea majoră a artei contemporane, ceea ce face, ca în toate manifestările sale această artă să fie sfâșiată[48]. Nu există un stil, există o sută, care se grupează însă în funcție de aceste două curente. Studiul acestora va constitui obiectul capitolelor următoare. Acum se declanșează de altfel și dezbaterea dintre „raționaliști" și „iraționaliști" cu privire la artă. Din perspectiva artei cu mesaj, există un conținut exprimabil, așadar rațional. Ceea ce este în concordanță perfectă cu tendința potrivit căreia societatea industrială produce valori raționale și trebuie să-și găsească expresia în opere raționale. Mesajul este rațional, în măsura în care este politic, chiar dacă opera pare suprarealistă. Dar, în ciuda aparențelor, aici ne situăm în continuitatea funcționalismului: opera de artă este desăvârșită atunci când este conformă cu finalitatea ei. Acest funcționalism care exprima perfect relația artei cu lumea industrială a fost depășit, dar el este reluat, ca orientare, de către arta cu mesaj. De cealaltă parte, iraționaliștii, pentru care nimic nu are sens și care nu

[48] Această sfâșiere precum și imposibilitatea concilierii între cele două orientări s-au văzut limpede la un colocviu de poezie, ținut la Knokke în septembrie 1970. Acesta a reunit patru sute de poeți, între care a domnit cea mai deplină neînțelegere între cei pentru care, înainte de toate, poetul trebuie să aibă o conștiință socială și să fie cetățean și cei pentru care poezia trebuia să fie "liber exercițiu verbal". Confruntările dintre cele două tabere au generat moțiuni, dar în niciun caz poezie! (n. a.)

pun niciun preț pe frumos, se situează în continuitatea așa-zișilor organiciști, adică a celor care considerau că opera de artă trebuie să se sustragă tehnicizării, prin integrarea în organon, prin reîntoarcerea la natură, (Giedion, Mumford, Combet). Nu putem dezvolta aceste idei aici, semnalăm doar curioasa răsturnare care s-a produs (poate ca urmare a transformărilor tehnice din ultimii treizeci de ani): raționaliștii funcționaliști, care erau cel mai bine adaptați societății tehniciste i-au avut drept urmași pe artiștii revoluționari (convinși că arta are un scop). Iraționaliștii, propovăduitorii întoarcerii la organicitatea viului (pentru care arta este lipsită de scop, fiind expresia directă a vitalului) i-au avut ca succesori pe „creatorii de forme", așadar pe artiștii cei mai bine adaptați mediului neo-tehnic. Această diviziune majoră ascunde însă alta, care îi corespunde îndeaproape: pe de o parte, ni se spune că arta este făcută pentru public, mai mult decât atât, acesta este invitat să devină el însuși creator, pe de altă parte, avem o creație din ce în ce mai hermetică, mai esoterică, mai științifică. Adesea însă diviziunile respective se întrepătrund. Contradicția nu apare întotdeauna între două școli artistice opuse, ci, așa cum vom vedea, arta care se dorește populară atinge adesea apogeul căutărilor celor mai halucinante, iar arta care nu este decât creatoare de forme pretinde că nu poate exista decât în relație cu publicul... Și totuși, aveam de-a face, mai mult decât oricând, cu creația a două culturi. Mass mediile acționează asupra maselor, reprezintă instrumentul de comunicare prin excelență. În momentul în care ele izolează în totalitate cele două grupuri, „pictori, muzicieni, poeți moderni sunt cuceriți de camera de filmare și de microfon, de

peliculă şi de magnetofon. Dar cine consideră că ascultătorii, spectatorii, masele trebuie excluse din acest câmp închis? Epoca mass mediilor, prin tehnica ei, îl izolează oare pe creator printre maşinăriile lui şi departe de mase? E vorba de o maşină imensă... ea izolează două grupuri de protagonişti la unul din capete creatorul stă faţă în faţă cu o maşină, la celălalt capăt telespectatorul (de exemplu) stă faţă în faţă cu o altă maşină. Contrar a ceea ce se crede, nu există nicio măsură comună între o cameră de filmare şi receptor." (Schaeffer[49]) „Mass mediile secretă, prin natura lor, două culturi concentrate la cele două capete ale aparatului... Noi creăm astăzi, în acelaşi timp, produsul cel mai vulgar şi produsul cel mai esoteric. Din vulgaritate, ia naştere un nou esoterism (pop art) şi se vulgarizează esoterismul (op' art)" (Schaeffer). Arta modernă se proclamă necontenit destinată publicului. Este vorba să i se furnizeze acestuia un adevăr sau o ambianţă „dezalienantă", destinată să-i regenereze nevoia de întoarcere în natură, să-l facă să conteste mediul în care se află, dar în aceeaşi expoziţie (Bienala de la Paris) putem întâlni deopotrivă arta cea mai rece, cea mai greu de pătruns, cea mai abstractă. Un discurs politic şi o metamaşină hipersofisticată. O solicitare adesea brutală de a redeveni creatoare adresată unei mase care nu mai inventează nimic şi hipertehnicitatea unui hermetism tehnicist. Pe de o parte, se proclamă că se restabileşte contactul cu publicul graţie ediţiilor populare şi că scriitorul, pentru a profita de această împrejurare, „trebuie să dispună de

[49] Pierre Schaeffer (1910-1995) – inginer, cercetător, teoretician şi scriitor francez. Este considerat părintele muzicii concrete şi al muzicii electroacustice. (n. t.)

suficientă bogăție socială" (Escarpit[50]), să fie angajat și umanist, în timp ce, de cealaltă parte punerea radicală în discuție a limbajului, a discursului, a mesajului, a emițătorului de mesaj conduce la evacuarea grijulie a tot ce ar fi „de spus". Expresionismul a putut să se situeze la joncțiunea dintre aceste două curente. Pe de o parte, el a încercat să comunice în racursiuri, prin intermediul eliziunii discursului, o viziune critică și chiar revoluționară. El a încercat să exprime un mesaj doar prin mijloacele sale stilistice, fără a recurge la narațiune. Dar în felul acesta a produs *două* orientări! Pe de o parte, o exteriorizare violentă, critică, revendicativă, care punea în discuție tot, și mai ales receptorul. Era un protest împotriva lumii acesteia (și în special a lumii acesteia tehniciste), dar, pe de altă parte, forma căpăta o importanță preponderentă, din moment ce ea devenea direct mesaj. Disonanța exprima „răul vremurilor", spasmele, gravitatea situației noastre, etc. Dar publicul n-a gustat disonanța, spasmele, incoerențele, pe care le găsea dezagreabile. Și cu cât este mai popular, cu atât el acceptă mai puțin. Expresionismul ar fi trebuit să fie cel mai „popular" și cel mai revoluționar dintre curentele estetice, dar, din nefericire, din cauza fuziunii lui (perfect tehniciste), el n-a putut fi gustat decât de esteții la curent cu căutările cele mai avansate și înțeles doar de intelectualii care analizaseră ei înșiși nefericirile acestor vremuri. Expresionismul a fost floarea rafinată a artei burgheze. La limită, el poate fi privit ca un discurs tautologic, pe parcursul căruia vorbitorul vorbește cu sine însuși, spunându-și ceea ce

[50] Robert Escarpit (1918-2000) – critic și sociolog, preocupat de sociologia literaturii. (n. t.)

știe deja. Poporul despre care e vorba atât de frecvent și atât de constant a sfârșit prin a fi redus la un grup de artiști, care se considerau singurii reprezentanți viabili ai poporului amorf.

Artă cu mesaj, Artă formalistă, un curent cald și un curent rece, am putea spune, cu toate inversiunile unuia în raport cu celălalt, despre care am vorbit. Această sfâșiere are nevoie de o cheie. Într-una din lucrările noastre anterioare, am explicat pe larg deosebirea dintre sistemul tehnicist și societatea tehnicistă[51]. Ele nu trebuie nici confundate, nici suprapuse. Voi reaminti pe scurt: sistemul tehnicist este tehnica, care se constituie treptat într-un sistem independent, autonom și autoreproducător. Dar acest sistem nu există „în sine". Nu există în lumea ideilor. El se situează în și prin raport cu un anumit mod economic, politic, cultural, adică în și prin raport cu o societate. Aceasta poate suferi o influență extraordinară din partea tehnicii, dar nu devine niciodată o mașină sau echivalentul unei mașini. N-am crezut niciodată nici în societatea automată, nici în Megamașină (Mumford), nici în Automatismul social (Naville[52]). Societatea rămâne încă o societate umană, alcătuită din oameni, care, oricât ar fi de standardizați, trăiesc cu problemele, dificultățile, speranțele și durerile lor. Această societate este tehnicistă și tehnicizată. În interiorul ei se dezvoltă sistemul tehnicist, cu logica și cu caracterul său orb. Ea servește drept suport și material, inevitabil, sistemului. Dar nu este absorbită în întregime de sistem, chiar dacă

[51] J. ELLUL, *Sistemul tehnicist*, 1977 (n. a.)

[52] Pierre Naville (1904-1993) – sociolog, om politic și scriitor francez, autorul lucrării *Spre automatismul social*. (n. t.)

totul este modificat, controlat, condiționat. Economia devine tehnică, dar o mare parte din activitatea economică rămâne aleatorie și tot așa politica, etc. Altfel spus, între sistemul tehnicist și societatea tehnicistă există o contradicție și o simbioză în același timp. Aceasta din urmă este influențată, în toate sectoarele ei de tehnica, care se dezvoltă lansându-și pseudopodele în toate direcțiile, fără ca acestea să fie identificate. Situație durabilă? Situația pasageră? Imposibil de precizat. Dar, în tot cazul, generatoare de conflicte și de incoerențe. Or, arta sfâșiată depune mărturie tocmai despre aceasta. Pe de o parte, e o artă integrată în totalitate sistemului tehnicist, reflex fidel al tehnicii, a perfecțiunii ei glaciale, a lipsei de semnificație, a eficacității sale impersonale, a indiferenței ei față de plăcere, față de frumusețe, față de suferință, față de intolerabil, iar pe de altă parte - o artă-strigăt, care exprimă dezordinea din societatea căzută pradă tehnicii, care luptă nu se știe exact contra cui, punând totul în discuție, neexprimând decât haosul[53] pentru că societatea însăși se reduce la haos, sub impactul tehnicilor, care dezagregă și fac să se șteargă tot ce au însemnat până acum omul și semnificația lui. Acestea sunt - socotesc eu - cele două fundamente ale celor două forme de expresie contradictorii ale artei moderne și din această cauză sunt ele atât de integrate, atât de semnificative și atât de dramatice (dar doar *dramatice* - nu dialectice) în contradicțiile lor.

Această sciziune majoră între arta cu mesaj și formalismul esoteric provoacă nenumărate alte contradicții în arta modernă, dar se limpezește de

[53] B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul*, 1975. (n. a.)

asemenea în lumina acestor contradicții. Vom enumera acum câteva, care sunt secundare, dar semnificative pentru scindarea profundă, radicală, a întregii arte moderne. Și să subliniem: nu este vorba despre o interpretare din perspectiva criticii de artă, ci despre o realitate trăită. Nu este vorba, cu atât mai puțin, despre o metafizică legată de ceea ce ar trebui să fie arta, ci despre o reflecție asupra a ceea ce semnalează ea la ora actuală. Pe de o parte, această artă refuză să relateze o povestire cu început, mijloc și sfârșit (cazul romanului) sau să picteze un „subiect" (adică tot o poveste). Dar, pe de altă parte, ea pretinde să transmită un mesaj, o informație hotărâtoare, care să provoace o acțiune. Aceasta nu s-ar putea realiza decât la modul exploziv, imprecativ, traumatic. În același timp însă ea are pretenția la „distanțare" (care nu se poate realiza decât prin discurs). Și pretenția de a refuza propaganda (care poate fi regăsită în orice raport nemijlocit). Este prinsă, prin urmare, în contradicții inextricabile, pe care ne-ar fi la îndemână să le accentuăm. Tot așa, arta modernă refuză estetismul și știu prea bine că, parcurgând paginile precedente, cititorul a putut să se arate exasperat sau condescendent, atunci când am vorbit despre „formalism". Este de la sine înțeles ca astăzi nimeni nu mai este „formalist" (dar cum să-l numim totuși pe cel care declară explicit și proclamă că nu este sau nu vrea să fie decât un creator de forme?). Estetismul, arta pentru artă, reprezintă o opțiune burgheză, care permite eliminarea din artă a întrebărilor. Și, cu siguranță, vechiul conflict dintre estetism și realism (dintre a te detașa de real sau a elabora o dare de seamă despre acesta) este depășit în totalitate, căci, dintr-un anumit punct de vedere, estetismul noului roman

american, de exemplu, al literaturii dezangajate, înfățișează *realitatea* unei societăți superficiale, consumeriste, a abundenței, din care conflictele de clasă par să fi fost înlăturate. Acest estetism constituie realismul unei societăți care se dorește estetică grație designului[54], cosmeticii, igienei, sportului și alimentației. Dar să trecem mai departe. Neoformalismul agresiv nu este nimic altceva decât un estetism în măsura în care își găsește justificarea în el însuși. Formula Artă pentru Artă este refuzată la nivelul vocabularului. Dar ea a devenit Anti-Artă pentru Anti-Artă. Deoarece nu există nicio modalitate de comunicare posibilă decât prin intermediul aplicării regulilor de interpretare savante și sofisticate a pseudosimbolurilor și anagramelor, a oximoronelor[55], a bandei lui Möbius[56], a abisurilor, a metaforelor, a anti-pastișelor, a chiasmelor[57], a reflexelor de lumină... - perfect distructive. Aceiași inși proclamă necesitatea unei spontaneități brute și creează folosindu-se de tehnici sofisticate, împinse

---

[54] Designul: nu este necesar să citim cartea lui HOFFENBERG și LAPIDUS despre design (Societatea designului, 1977), care conține un discurs redundant ce vrea să demonstreze că designul (la fel ca nu importă ce) este vehiculul ideologiei capitaliste și devine instrumentul instituirii unui cod de valori și instrumentul investirii obiectului cu normele și modelele sociale ale producției capitaliste. Inutil să mai insistăm... (n. a.)

[55] Figură de stil care constă în asocierea unor termeni în aparență incompatibili ca înțeles. (n. t.)

[56] Model de suprafață cu o singură față și cu o singură margine, care are proprietatea matematică de a fi neorientabilă. Practic, ea poate fi realizată dintr-o bucată dreptunghiulară de hârtie, astfel ca unul din capete să fie rotit și lipit cu celălalt capăt pentru a se forma o buclă. (n. t.)

[57] Figură de stil care constă în repetarea, în ordine inversă, a unor cuvinte cu aceeași funcție sintactică. (n. t.)

până la extrem. Pictorul Hartung[58] este caracteristic în această privință. Operele sale sunt dinamice și lipsite de conținut. Spațiu activ, câmpuri de forță, ritmuri - nu doar forme pur și simplu. B. Dorival notează în legătură cu aceste creații (catalogul expoziției din 1969) că este vorba despre o pictură care se plasează între constructivism și expresionism și caută să exprime, prin refuzul reprezentării, realitatea unei lumi interioare. Dar lucrul acesta se înfăptuiește „lăsându-se impresia unei improvizații subite care ne cucerește prin perfecțiunea ei". Un sânge rece absolut, care are pretenția la spontaneitate. Și aceasta într-un mod mai plin de semnificații și mai denotativ decât o face arta brută, action paiting-ul, sau violența gestuală a pictorilor americani, cu atât mai tehnicizați cu cât se pretind mai spontani. Ceea ce lasă să se dezvăluie Hartung este că, în lumea noastră, spontaneitatea, dacă vrea să aibă efect, trebuie să fie expresia unei tehnici ajunse la vârf. Și finalmente, în ciuda contradicției aparente, P. Boulez[59] spune același lucru, atunci când recuză spontaneismul, improvizația muzicală, când arată că aceasta ajunge la simplisme insignifiante, la „arii galante" (și îl dă ca exemplu pe Terry Riley[60]). Și atunci care-i soluția? Tehnicitatea?

Nu! Subversiunea. Dar o subversiune organizată, calculată, conformă tehnicii în definitiv. Ideile violente

[58] Hans Hartung (1904-1989) – pictor, fotograf și arhitect francez de origine germană, unul dintre reprezentanții de seamă ai artei abstracte. (n. t.)

[59] Pierre Boulez (1925-2016) – compozitor și dirijor, care a contribuit la dezvoltarea muzicii seriale, a muzicii aleatorii și a muzicii electronice. (n. t.)

[60] Terrence Mitchell Riley (n. 1935) – compozitor american, pionier al școlii de compoziție minimaliste, influențat în creația sa de jazz și de muzica clasică indiană. (n. t.)

nu sunt de ajuns. „Altminteri, te scalzi în sunete" și faci pop. Ca muzicienii care cred că „comunică" direct. Dar - spune Boulez - popul este mai degrabă o erupție decât o comunicare. Spontaneitatea „adevărată" nu poate fi decât inspiratoarea unei tehnici foarte elaborate: este necesară o muzică de profesioniști, atât în ceea ce-i privește pe instrumentiști, cât și pe compozitori. Pentru Boulez, manifestările spontane în artă sunt ca stângiștii în Revoluție: cele mai reacționare. Deoarece - spune el - „ei intră în jocul societății actuale și devin simple supape de siguranță". Subversiunea trebuie să consiste în a face să sară în aer instituția, în cazul de față orchestra, „pentru ca să nu mai funcționeze ca un organism tradițional și reacționar, ci ca un focar de animare a vieții contemporane în toate mediile". Vom arăta mai târziu de ce această atitudine este, și ea, perfect conservatoare (Dar e vorba, pur și simplu, să se știe în raport cu ce!). Pentru moment nu vreau decât să subliniez contradicția dintre spontaneitate și tehnicitate, care se pretinde că ar acționa conjugat.

Altă contradicție: refuzul obiectului de către o artă care nu este decât producătoare de obiecte. Dar ne vom reîntâlni cu problema obiectului în capitolul următor, aici e suficient să semnalăm această contradicție.

O nouă contradicție: se respinge cu violență (de altfel fără a se cunoaște sau înțelege gândirea lui Debord) societatea spectacolului. Dar arta devine mai spectaculară decât oricând, iar J. Michel, în excelentul său reportaj despre Târgul de la Osaka, întrebuințează necontenit termenul de spectacol, ceea ce este extrem de caracteristic! În realitate, singura problemă este aceea a integrării spectatorului: se crede că, din

moment ce are loc cu participarea spectatorului, spectacolul încetează să mai fie spectacol. Dar e ca și cum ai crede că propaganda încetează să mai fie propagandă din momentul în care destinatarul său și-a integrat atât de bine mesajul ei încât a ajuns să se identifice cu acesta și să acționeze în virtutea unor convingeri. Negația înlocuiește în acest proces veritabilele conștientizări. E de ajuns să fi proclamat că faci Non-Artă, Non-Arhitectură, A-Literatură, A-Poezie, pentru a rezolva problema rupturii cu activitățile estetice tradiționale. Se califică astfel cel mai simplu ruptura cu ideile vechi, fără a se lua în considerație relația dintre Artă și Societatea Tehnicistă și nici punerea în discuție a artistului într-o asemenea societate. Altfel spus, se schimbă formulele estetice, dar se păstrează cu grijă cea mai învechită dintre interpretările politico-sociale: cea așa-zis revoluționară. Se spune astfel că ești cu adevărat revoluționar în teatru dacă sacrifici cuvintele în beneficiul expresiei corporale. E vorba de a transmite emoțiile, șocurile fără ajutorul cuvintelor, prin logica gândirii, de a provoca meditații cu atât mai intense cu cât nu sunt limitate, circumscrise, paralizate de „sens" și de o conștiință limpede... Sonorități pure. Culoare pură. Mișcare... E nevoie de un teatru în care să nu se mai vorbească. Chiar deloc. Rorschach[61] este un model al genului. „Spectacol redus la gesturi și murmure". „Corpuri lipsite de voce, voci lipsite de corp". Liniște și gesturi. Dar cum să nu-ți dai seama, în prezența acestei suprimări a limbajului în avantajul expresiei corporale că aceasta este exact replica a ceea ce se petrece în lumea tehnicistă: aici totul este mișcare. Tehnica este

[61] Teatru experimentalist american. (n. t.)

acțiune. (Și de asta se vorbește atât de mult despre comunicare...). Tehnica este transmiterea unui anumit număr de efecte. Tocmai în momentul când cercetarea limbajului atinge culmile cele mai înalte, când cuvântul este supus celei mai subtile analize științifice, el este brutal suprimat în favoarea gestualului, care este duplicatul uman al mecanicului, nimic altceva. Și ne vom reîntâlni cu această temă atunci când vom vorbi despre suprimarea sensului, pentru că tehnica este lipsită de sens. Și în felul acesta putem măsura profunzimea impactului cu tehnica: cei care caută noul cu pasiune n-au decât o singură cale: transpunerea procesului tehnic în zona umanului. Iar cei care vor să exprime cât mai profund mizeria, suferința, dorința de libertate, dragostea sunt nevoiți să suprime ceea ce este prin excelență uman: limbajul vorbit, în favoarea comportamentului, produs direct prin influența mașinii.

Dar contradicțiile se multiplică. Adorno a sintetizat această situație în *Ästetische Theorie*, arătând că Arta modernă este situată între două orientări contrarii, dintre care nu poate alege niciuna. Orice operă care vrea să schimbe ceva este revoluționară, dar, tocmai prin natura ei, ea este recuperată numaidecât. Cine refuză complicitatea este redus la tăcere. Care nu este decât o altă complicitate. Ne-am întâlnit deja cu această dublă imposibilitate. La fel, arta cu adevărat nouă va însemna dezordine, perturbare. Dar în măsura în care societatea este totalitară, perturbarea trebuie să fie totală la rândul ei: arta devine pur și simplu haos (după cum putem vedea). Totodată, pentru a fi autentică arta trebuie să facă rău (așa cum se întâmplă astăzi), dar atunci ea este recuzată, respinsă, nu poate fi înțeleasă. Decât cel mult

de sado-masochiști, așa cum sunt postburghezii[62], iar în acest caz, ea nu are valoare de artă. Nu e cu nimic mai presus de oglinzile și ornamentele dintr-o casă de prostituție. Arta continuă să deservească societatea, suprimarea ei ar deservi-o și mai bine (lucru de care eu nu sunt tocmai sigur)[63].

Arta este în permanență complicele acestei societăți (totalitare, absolutiste, tocmai pentru că e tehnicistă). Și e cu atât mai complice cu cât utilizează deriziunea, pe care o duce la extrem: deriziunea este mijlocul de a face acceptabil ceva ce încerca să fie o punere în discuție fundamentală. Burghezii sunt încântați de *Sfârșitul de partidă* sau de Godot[64], pentru că ceea ce se reprezintă pe scenă nu-i privește în niciun fel. Deriziunea permite să se dezamorseze tragicul unei contestații. Așa încât atunci când pretind că și-au împins, *prin intermediul deriziunii*, la punctul extrem mesajul contestatar, reducându-l la dimensiunile circului (teatrul) sau la dimensiunile caricaturii (pictura), acestea încetează de a mai spune indiferent ce. În mod involuntar, deriziunea, enormitatea (prezentarea unei grămezi de chiștoace drept un produs artistic) încetează de a mai emoționa; este exact clipitul din ochi pe care artistul, *involuntar*, îl adresează publicului spunându-i: „Mai ales nu trebuie

---

[62] J. ELLUL, *Metamorfoza burghezului*. (n. a.)

[63] Cred că lucrarea lui JIMENEZ, *Adorno, artă, ideologie și teorie a artei*, nu a expus cu adevărat gândirea dialectică a lui Adorno. Iar autorul dovedește că n-a înțeles fondul problemei atunci când o reduce la un "paradox al artei" (care trimite la universal) și opera lui Adorno la o lamentație despre recuperare, invitându-ne "să vedem sensul refuzului". Toate acestea sunt foarte superficiale. (n. a.)

[64] *Sfârșit de partidă, Așteptându-l pe Godot* – piese de teatru de Samuel Beckett (1906-1989) – dramaturg irlandez, unul dintre întemeietorii "teatrului absurdului". (n. t.)

să mă luați în serios." Astfel, arta modernă, care atinge culmile tragicului, este dezamorsată tocmai de forma pe care o adoptă. Și acesta este punctul în care se întâlnesc cele două extreme evidențiate de Adorno: arta „inexorabilă" și arta „conciliantă". „Muzica inexorabilă reprezintă realitatea societății într-un mod potrivnic acesteia. Muzica conciliantă admite că, în pofida a tot și a toate, societatea are dreptul la muzică, chiar și în ipostaza de societate falsă, căci, de asemenea, și societatea se autoreproduce ca falsă, și astfel, prin supraviețuirea ei furnizează în mod obiectiv elementele propriului său adevăr." Aceasta este adevărata dilemă, contradicția insolubilă pe care Adorno a scos-o perfect la iveală și care nu se rezolvă decât prin lipsa de seriozitate a unei arte împinse până la limita extremă a seriozității. În felul acesta mediul societății tehniciste reduce arta la o situație mai disperată decât oricând, tocmai în momentul în care posibilitățile acestei societăți îi furnizează mijloace nenumărate, al căror rezultat este însă doar acela de a duce arta către himere divergente. Francastel e îndreptățit să sublinieze că arhitectura modernă produce în același timp „stilul celular" și „stilul deschis" (cu suprimarea pereților). Ne confruntăm cu aplicațiile contrarii ale acelorași mijloace.

Arta modernă nu este așadar numai divizată în două mari curente (popular și formalist, dacă vreți...) dar, pe deasupra, este sfârtecată de o mulțime de contradicții. Este o explozie care se manifestă în toate direcție, o întreagă mișunare de „indiferent ce". Ajunși aici, trebuie să ne ferim de două interpretări ispititoare: pe de o parte, am putea spune că această multitudine este semnul libertății artiștilor, a individualismului lor. Dar nu rezultă nicio libertate din

faptul că artistul este strict condiționat de mediul tehnic, de primatul tehnicilor asupra sensului, de incoerența posibilităților; totul este posibil, un lucru la fel de bine ca celălalt, căci nimic n-are sens, nimic nu dovedește o implicare adevărată. Tehnicile se uzează repede și trebuie reînnoite pe măsură ce publicul se plictisește de ele, iar efectul de surpriză dispare... Nu putem vorbi despre libertatea artistului când vedem incredibila proliferare a mijloacelor ce i se pun la dispoziție pentru a-și exprima lipsa de mesaj, banalitatea, conformismul și platitudinea. Obscuritatea voită a discursului îi disimulează neantul. Inclusiv atunci când pretinde că ar avea un mesaj. În realitate artistul plutește în voia curentelor și a valurilor, este purtat într-o direcție sau în cealaltă pur și simplu de împrejurări sau de existența cutărui sau cutărui mijloc. Diversitatea, mișunarea semnalează doar imposibilitatea găsirii unui stil și a unei producții coerente de sens. Nu trebuie să confundăm această neputință agitată cu libertatea.

O altă eroare ar fi să venim aici cu o dialectică. Contradicțiile pe care le-am arătat nu sunt dialectice! Se poate vorbi despre dialectică când doi termeni contradictorii își răspund unul celuilalt (ca o afirmație și o negație) și când depășirea contradicției este inclusă în istorie: adică atunci când tensiunea dintre ele nu se poate rezolva decât prin transformarea trecerii timpului în Istorie (creație, în timp și prin intermediul tensiunii dialectice, a unei stări noi, care include termenii contradicției într-un întreg imprevizibil...). Dar contradicțiile legate de arta modernă nu pot fi interpretate dialectic, căci ele sunt, pur și simplu, rezultatul incoerenței. Al lui „indiferent ce". Nu există o afirmație. Nu există o negație îndreptată cu violență

către o afirmație de alt tip. Este vorba despre acel „indiferent ce", care îi corespunde lui „Totul este posibil". Un stil reprezintă o afirmație. Dar nu există un stil modern sau contemporan. Există sute de focuri de rachetă care se îndreaptă în toate direcțiile fără alt element comun decât întrebuințarea procedeelor tehnice celor mai moderne. Această artă este incoerentă pentru că reprezintă în esența ei un ansamblu disparat de măști care disimulează o realitate, care, *ea*, este fundamentală, dar interzice devenirea artei: realitatea tehnicistă. Arta modernă *a* devenit un epifenomen al acestui sistem. Ea există *în* mediul tehnic și se constituie în raport cu tehnicile. E lipsită de unitate, lipsită de realitate, căci reprezintă una dintre modalitățile de exprimare accidentale, aleatorii și superficiale ale acestei realități. Nu se constituie prin ea însăși. Răspunde anumitor utilități ale sistemului. Ea se suprapune peste cutare sau cutare dintre expresiile tehnicii și, ca urmare, se găsește antrenată în direcții miraculos de diverse drept consecință a rolurilor contrarii pe care este chemată să le interpreteze.

2

Poziția artei în sistemul tehnicist

Plasând arta într-o relație foarte directă cu Tehnica și situând-o în mediul tehnicist, făcând-o strict dependentă de sistemul tehnicist, nu avem în vedere un fel de determinism al artei în genul teoriei lui Taine[1]. Există o dublă diferență între acest gen de explicație și ceea ce propun eu aici: mai întâi, eu nu îmi propun să dau o explicație generală și universală a artei. Nu generalizez ceea ce am putut constata astăzi, dându-i caracterul unui adevăr universal (fie și concret!). Nu pretind să ating procesul în sine al creației artistice, nici funcția eternă a artei; dimpotrivă, ceea ce constat mi se pare nou și diferit. Situația noastră în raport cu lumea tehnicistă nu are termen de comparație în ceea ce a precedat-o. Trebuie doar să conștientizăm că *toate* explicațiile, interpretările, semnificațiile avansate până în prezent pe tema artei sunt depășite și n-au decât valoare retrospectivă. Cealaltă diferență ține de faptul că eu nu am în vedere o condiționare a artistului care ar fi determinat direct de împrejurări, mediu, etc. să producă ceea ce produce; eu nu neg, câtuși de puțin,

[1] Hyppolite Taine (1828 - 1893) – critic și istoric literar, unul dintre întemeietorii criticii sociologice. (n. t.)

autonomia individualității, ci caut să explic care este poziția artistului și condiția creației artistice în acest mediu nou. Și e vorba, în felul acesta, mai puțin de o condiționare directă și mai mult de o stare de derută, de o situație aleatorie și de o incertitudine, provenind tocmai din multitudinea de funcții pe care și le asumă arta într-o societate tehnicistă.

A doua precizare pe care vreau să o fac, derivă din cea precedentă: nu e vorba - din punctul meu de vedere - de a arăta ce anume determină arta modernă, ci de a arăta de ce este aceasta așa cum este. Adică de a detecta pe ce temei se exercită „libertatea" autorului și cum funcționează (cu ajutorul căror coduri, al căror scheme, al căror mijloace). Și plecând de aici voi încerca să descopăr, în cele din urmă, despre ce anume dă socoteală această artă modernă, ceea ce ne va permite să elucidăm în ce fel de lume ne aflăm. Astfel eu nu vreau să explic arta modernă în sine, ci sensul ei. Așadar nu este vorba de un determinism absolut, ci de sensul pe care ansamblul determinărilor descoperite îl vor face să apară tocmai în jocul diferențelor creatoare. Iar diferențele lor sunt de asemenea semnificative, mai semnificative chiar decât fondul comun. Căci sunt diferențe involuntare, nesemnificative ca libertăți asumate, dar care exprimă poate mai bine lumea în care au apărut.

I. RELAȚIA CU MEDIUL TEHNIC

Să pornim de la ideea simplă a artei ca oglindă a mediului. Să nu ne întrebăm ce loc îi mai rămâne artei (întrebare de altfel falsă!), ci despre ce dă ea socoteală, în ce măsură reflectă această societatea

actuală. Relația operei de artă cu mediul ei s-a modificat radical, pentru că acum este vorba despre un mediu tehnicist. Francastel poate să afirme pe bună dreptate că „arta modernă nu se întemeiază pe jocul capricios al unor forme provocatoare, ea nu se desfășoară la distanță de experiență, ea este bazată pe întreaga activitate a omului actual... Artiștii nu joacă în societate rolul unor izolați independenți de tehnicieni. Concepției despre istoriile separate ale diferitelor discipline și ale diferitelor activități omenești se cuvine să i se substituie o concepție globală asupra capacităților de expresie ale unei societăți care se automodelează exprimându-se." Iar, dacă reținem ideea de oglindă sau de expresie, va fi simplu să ne întrebăm: oglindire *a ce* este arta? Este esențial să notăm că naturalismul, realismul au luat naștere în momentul dezvoltării industriei. Zola[2] a codificat o artă copiată după realitatea exterioară, o artă care se voia științifică și neutră. Dar, până atunci, arta fusese mereu o reflectare a lumii naturale. Omul era conectat la natură, avea conexiuni cu aerul și cu apa, cu ploaia și arborii... Chiar și atunci când locuia la oraș. În inovațiile lui cele mai neobișnuite, în creațiile sale estetice cele mai îndrăznețe, avea drept punct de pornire aceste realități elementare. Iar omul, privit ca o temă a propriilor sale reprezentări, era un om al naturii, conectat la aceasta, participând la aceasta. Or, putem constata că, din momentul proclamării realismului, pictorii au tendința de a se depărta de legile naturii și încetează de a mai trata omul ca pe o

[2] Émile Zola (1840-1902) – romancier celebru, teoretician și întemeietor al naturalismului. (n. t.)

realitate naturală. Monet[3] sau Pissarro[4], Cézanne în și mai mare măsură, continuă încă să abordeze natura ca *temă*, dar într-o manieră care nu mai este nici oglindă, nici reflectare. Scopul lor nu este acela de a exprima această natură sau - potrivit teoriilor realiste - de a ajunge să o cunoască mai bine; scopul lor este doar acela de a face pictură. Și asta e tot. Ceea ce presupune nu doar ruptura de mediu, ci și faptul că acest mediu s-a modificat. Natura, luată încă drept punct de plecare nu mai constituie mediul pictorului și acesta o folosește, drept urmare, ca pe un *pretext* pentru jocuri de lumină, pentru jocuri de forme... În realitate, mediul care se constituie progresiv este mai întâi un univers al mașinilor, un univers urban. Dar acesta este încă un aspect cu totul superficial. Tehnica însăși devine un mediu[5]. În sensul cel mai puternic al cuvântului. Adică în sensul că tehnica ne oferă posibilitățile de viață, orientările, este ceea ce ne înconjoară în totalitate, ceea ce suntem obligați să cunoaștem înainte de orice altceva. Tehnica ne înconjoară, ca învelișul, fără nicio fisură, al unei crisalide și face Natura perfect inutilă (conform evaluării noastre spontane), supusă, secundară și insignifiantă[6]. Tehnica este ceea ce este semnificativ.

---

[3] Claude Monet (1840-1926) – pictor impresionist. (n. t.)

[4] Camille Pissarro (1830-1903) – pictor impresionist. (n. t.)

[5] Despre Tehnică în calitate de mediu sunt de văzut dezvoltările din cartea mea *Sistemul tehnicist*. (n. a.)

[6] Unii au văzut asta și au și spus-o. De exemplu, Kandinsky: "Trebuie să ne apucăm a ne tăia toate legăturile cu natura, să ne smulgem din ea, fără ezitare și fără vreo întoarcere posibilă înapoi, să ne mulțumim exclusiv să combinăm culorile pentru a ajunge la o formă liber inventată" (În *Spiritualul în artă*, 1969). Din nefericire, KANDINSKY nu și-a dat seama ce l-a condus la această convingere și și-a închipuit că ar fi vorba de ceva spiritual! (n. a.)

Arta modernă este în continuare o oglindire, dar oglindirea unei realități care s-a modificat. Dacă înfățișăm omul într-un roman sau îl pictăm, atât de diferit față de cum apăruse până acum, asta se întâmplă pentru că el nu mai este raportat la mediul natural, ci la mediul tehnic. Riscăm să nu înțelegem nimic dacă vom continua să afirmăm că nu este există o altă sursă a formelor artistice decât exprimarea vizuală a lumii naturii (Sweeny). Natura a fost demontată, dezintegrată de Știință și Tehnică, dar nu asta contează în primul rând, ci împrejurarea că tehnica a devenit integral mediul în care omul trăiește, simte, gândește, experimentează. Toate impresiile puternice pe care le primește vin dinspre Tehnică. Arta nu mai poate să „reprezinte" natura; n-o mai poate face artistul, iar omul modern nu mai are ce face cu ea. Cea mai frumoasă pânză inspirată de natură nu mai evocă nimic[7]. Dar o altă eroare ar fi să considerăm că, odată deconectată de la natură, arta modernă nu mai reprezintă nimic altceva decât pe ea însăși, că e scufundată în subconștient sau că a rămas de una singură, fără rădăcină, simplă producătoare de tablouri sau texte. În realitate, aceasta este o iluzie care provine din faptul că nu ne-am îndepărtat încă de modelul

[7] Ceea ce afirmăm aici, a fost spus, e adevărat, foarte confuz, de către MONDRIAN. În *Manifest neo-plasticist* se proclamă denaturalizarea artei, pentru a-i da urmare noii lumi a omului, lumea industrială. Omul și artistul sunt îndemnați să uite "vechiturile naturii" și "grosolănia rusticului". Peisajul natural trebuie eliminat din artă, "Natura" pe care "artistul trebuie s-o ia drept model este noul spațiu mecanicist". Acest "romantism industrial" (cum a fost el calificat) e însă mai mult o proclamație decât o abordare sistematică, dar intenția lui Mondrian este limpede. Și toți artiști moderni, fie că o voiesc sau nu, fie că au gândit-o sau nu, urmează același drum. (n. a.)

natural. „Din moment ce pictorul nu mai reproduce natura, înseamnă că el face în exclusivitate pictură în sine" - se spune adesea. Câtuși de puțin! Această artă exprimă, prin toate tendințele, interpretările și viziunile ei, mediul tehnic. Ceea ce, bineînțeles, nu vrea să însemne că poetul vorbește despre mașini[8]. Ci că totul este inspirat esențialmente de acest mediu căruia arta modernă îi servește în chip de traducere.

Trebuie de asemenea să nu ne înșelăm în privința acestui mediu. Nu e vorba să afirmăm, la modul simplist, că problema este aceea „a consecințelor sociale ale progresului tehnic sau a dezumanizării lumii moderne". O asemenea afirmație ține încă de o interpretare naturistă (legată de natură) a Tehnicii și va fi așadar aplicată pentru a judeca arta nouă după criterii furnizate de „natură" (De exemplu: nu este normal ca o figură umană să aibă amândoi ochii de aceeași parte a nasului, etc...). Arta continuă să aibă sens și valoare, dar prin raportare la altceva. Ea este mereu metafora unei structuri, relațiile sunt pentru ea mai importante decât obiectele puse în relație, și totuși acestea nu sunt indiferente: ele sunt cele care califică o asemenea artă. Iar modalitatea relației, elaborarea structurii sunt dependente cu strictețe de mediu. În aceste condiții, dacă continuăm să păstrăm ca schemă prestabilită, ca stereotip, relația cu natura, vom putea avea impresia unei radicale puneri în discuție a realității de către arta modernă. Cubismul - se mai

[8] Ceea ce este semnificativ nu este imitația *directă*; roțile dințate ale lui Léger, Zâna Electricitate a lui Dupy, Air-Fer-Bau a lui Dubuffet nu mi se par mai semnificative decât sunt astăzi mașinile și profilurile de aparate ale lui Millecamps. Acest pseudo-simbolism imitator nu este martorul adevărat al influenței tehniciste. (n. a.)

pretinde însă - ar reprezenta un proces de transformare a formelor naturale (Dar ce fel de proces? Și pentru ce?) și îi este opus suprarealismului în care nu mai intervin „formele", unde este vorba despre o alterare a sensului, despre dezvăluirea unui univers invizibil. Dar a sensului cui? Arta abstractă - ni se spune - este punerea în discuție a unei realități vizavi de care este așezat omul. Ne dăm seama că relația noastră cu lumea este diversă. Formele noi, create de către artist, sunt rezultatul unor noi experiențe a universului. Și se reduce totul la constatarea mobilității obiectelor sub efectul luminii, de exemplu. Or, toate acestea reprezintă rezultatul convingerii că trăim încă în mediul naturii. Și că am învățat să o înțelegem și s-o privim într-un chip diferit. Se insistă asupra proceselor, asupra imaginației creatoare a artistului. Se va spune: „Nu mai există vreo adecvare a artei la o realitate oarecare". Dar asta doar deoarece se mai consideră că realitatea este natura. „Sensibilitatea modernă s-a eliberat de realitate." Câtuși de puțin! Realitatea însă s-a modifica. Referința se face în raport cu acest mediu nou. Realul nu este nici ceea ce ne pune la îndemână poziția noastră în „univers", nici ceea ce am construit în mod abstract. Ci mediul artificial produs de tehnică. Realul căruia încearcă să i se potrivească este acest real construit cu mijloacele noastre. Dar el este identic în ceea ce privește funcția lui cu vechiul mediu natural. Nu se poate vorbi, așa cum spune Delevoy, despre o „desfigurare a realului" sau o dematerializare a acestuia. Se încearcă încă o dată raportarea la natură a unor modalități de observație sau reflecție noi... Dar ele se raportează la altceva. Mutația radicală din arta modernă nu este un produs al artistului care ar fi un creator original, inventatorul unei lumi noi. Ea provine

din producția mediului tehnicist care antrenează schimbări de percepție și de modele, care ne pune în contact cu o realitate calitativ diferită în structurile, în procesele, în formele, în temporalitatea și spațialitatea, în aparența și raționalitatea ei. Iar artistul nu este decât transmițătorul fidel al acestei noutăți. Cu dezorientarea care îi vine din faptul că trebuie să lucreze cu teme sau cu obiecte care continuă să provină din natură, sau cu o mentalitate naturistă, el nu îndrăznește decât rareori să se integreze în noul său univers, e scindat, ca noi toți, continuă să tragă cu coada ochiului spre câmpii și spre râuri, spre cer și ocean... Dar nu le mai vede decât ca pe un cadru îndepărtat, aproape mitic, a unei realități apropiate, pregnante, care îl ia ca un val ce nu-i aparține însă unui torent de munte! Arta lui pare tot mai puțin încărcată de adevăr pe măsură ce se produce această distorsiune: credințele și sensurile care le aparțin întotdeauna artiștilor sunt încă cele ale societății tradiționale, ale referinței la un mediu natural. Și sunt perfect decalate în raport cu acest mediu nou. Artistul continuă să caute în stocul său de imagini și de simboluri; dar nimic nu mai corespunde. El este scindat între sensurile tradiționale și mediul tehnicist, care, în raport cu acelea, constituie un nonsens. Și ruptura este cu atât mai mare cu cât, așa cum bine a observat Francastel, Știința este încă, la fel ca și Arta, *figurativă*, în timp ce Tehnica - nu. Universul tehnicist plasează omul într-o lume non-figurativă, deși alcătuită din obiecte. Tehnica înseamnă procese și mijloace de acțiune. Obiectele sunt doar atestări ale acestora și nimic mai mult. Dar dacă tehnica este, înainte de toate, mijloc, este o greșeală s-o raportăm ca atare la artă: sărăcim fenomenul considerând că tehnicile îi oferă

artistului mijloace noi de exprimare. Dar tehnica nu este *un* mijloc. Ea este un *sistem complet de mijloace* coordonate unele cu celelalte și constituindu-se într-un univers de forțe, într-un mediu care s-a substituit integral celui vechi. Un mediu alcătuit din mijloace în loc să fie alcătuit din organisme vii. Obiectele, produsele tehnice, nu sunt legate unele de altele printr-o legătură organică sau sistematică; universul tehnic este constituit de corelarea mijloacelor. În mediul natural, funcțiile se găseau în echilibru, în mediul tehnic multiplicarea mijloacelor este producătoare de dezechilibru și explozivă. S-ar putea ajunge la elaborarea unui sens unificator, dar acesta ar fi devalorizat în totalitate (de unde un alt factor al exploziei artelor). „Arta nu poate semnifica societatea, pentru că nu mai există un principiu transcendent pentru a unifica această societate." (Leymarie[9]). Ea semnifică însă un *alt* mediu și dacă pare insignifiantă este pentru că nu cunoaștem încă realmente ce este acest alt mediu! Nu ne-am obișnuit încă să trăim cu semnalele și sub impactul acestui mediu alcătuit din mijloace. N-am ajuns încă să ne situăm comunicarea în afara mediului natural: de unde dificultatea de a simboliza.

Or, simbolizarea era în societățile tradiționale modalitatea majoră a omului de a-și înțelege mediul și de a-și impune o superioritate, alta decât cea pur materială. Funcția de simbolizare a devenit una dintre căile majore ale acțiunii. Iar ceea ce numim artă era (laolaltă cu, să zicem, religia,) una dintre formele esențiale ale acestei simbolizări. Și iată că ne găsim

[9] Jean Leymarie (1919-2006) – critic de artă, director al Muzeului de Artă Modernă din Paris. (n. t.)

situaţi într-un mediu refractar oricărei simbolizări. Tehnica este nesimbolizabilă din trei motive principale[10]. În primul rând ea a devenit o gândire universală şi, pentru că este ea însăşi mijloc, nu mai poate fi obiect al simbolizării în măsura în care e mijloc, dar, mai mult decât atât, ca urmare a puterii de care dispune, este exclusă din orice sistem de gândire (ceea ce este în esenţa ei simbolizarea). În al doilea rând, este producătoare de comunional. Comuniunea de grup nu se realizează astăzi pe baza unui suport simbolic, ci pe un suport tehnic (jocurile din media de exemplu). În sfârşit, tehnica instituie o relaţie non-mediată, non-distanţată cu omul. Acesta a resimţit puternic nevoia de a stabili o distanţă între el şi natură, dar tehnica se pare că nu pretinde o asemenea operaţie: ea este în aparenţă o prelungire directă a corpului. Cine n-a spus şi n-a tot repetat că unealta nu este nimic altceva decât o prelungire a mâinii! În felul acesta, trecem de la un model *organic* pentru care simbolizarea era o funcţie adecvată şi aderentă la mediu, la un sistem tehnicist, în care crearea simbolurilor nu-şi mai are nici locul, nici sensul.

În plus, tehnica este antisimbolizantă, adică produce din ea însăşi şi pentru ea însăşi, simbolurile care ar putea fi încă necesare. Televiziunea sau publicitatea furnizează numeroase simboluri ale tehnicii, generate însă de funcţionarea acesteia. Astfel mediul tehnicist nu este niciodată stăpânit de om, deoarece acest mediu exclude simbolizarea. Şi ca urmare arta - mijloc de simbolizare prin excelenţă -

[10] Pentru un studiu amplu al fenomenului, a se vedea J. ELLUL, *Sistemul tehnicist*. (n. a.)

devine haotică, sfâșiată între „vocația" ei și neputința de a-și aplica această vocație asupra noului mediu. Ansamblurile fabricate din tot felul de piese îi sunt proprii structuralismului, dar nu și simbolizării.

O altă dificultate ține de ceea ce s-ar putea numi anomia[11] sistemului tehnicist. Dar să ne înțelegem: nu vreau să spun că în cadrul acestuia există incoerență sau producție nediferențiată; sistemul se supune propriei legi de dezvoltare și organizare. Anomia provine din ciocnirea și din incompatibilitatea dintre autonomia și nomosul[12] moral al individului, pe de o parte, și sistemul semnificațiilor tradiționale ale societății, pe de altă parte. În domeniul iubirii sau al relației sexuale, caracteristica acestei anomii este tendința de a sustrage respectivele domenii în același timp „moralei" și ordinii sociale pentru a le institui într-un plan doar estetic; estetismul amoros sau sexual este cu totul caracteristic perioadei tehniciste[13]. Și asta este valabil în toate domeniile; vom vedea mai târziu cum această anomie produce formalismul și un estetism, care vizează arta în totalitate, indiferent dacă e angajată sau nu. Putem opune și clasifica evident stilurile din comoditate, putem pretinde că se suprapun, de exemplu cubismul și non-figurativul, dar în realitate există un domeniu comun, care este relația dintre artă și mediul tehnicist. Căci non-figurativul

[11] Absența normelor sau valorilor sociale la nivelul individului ori al societății; dezordine, dezorganizare, haos. (n. t.)

[12] În sociologie termenul desemnează reguli, norme, habitudini de comportament.(n. t.)

[13] Bineînțeles, Kierkegaard vorbise deja despre această tendință în analiza stadiului estetic. Dar ea a cunoscut o generalizare teribilă, tot mai accentuată; un roman bun, care o ilustrează remarcabil, este, de exemplu, cel al lui J. HAWKES, *Portocalele de sânge* 1973. (n. a.)

este non-figurativ doar în raport cu „natura", în raport cu ceea ce omul vede și înțelege „cu toată evidența", dar acesta nu mai aude acum cântecul păsărilor sau țârâitul greierilor, nici tunetul, nici foșnetul valurilor. Aude claxoane, aude răgetele motoarelor. Și continuă să le interpreteze potrivit vechilor stereotipuri doar pentru artă. „Non-figurativul" este în realitate figurativul mediului tehnicist. Și până și arta cu mesaj, arta ideologică este obligată la rândul ei să pornească pe drumul abstractului și non-figurativului, ea nu poate să-și mai transmită mesajul direct, într-un limbaj rațional și coerent; este obligată să producă emoții și angajamente scurtcircuitându-și discursul, folosind ca mijloace semnalele și șocurile, figurile-imagini, adică acționând similar cu un proces tehnologic. Când pictura modernă se îndepărtează de figurativ, ea operează aceeași ruptură ca și teatrul absurdului (sau al deriziunii, așadar nu acela care își ia ca subiect absurdul) sau ca și muzica atonală. Dar este o muzică legată de acest nou mediu[14]. Nu este incorect să afirmăm că arta abstractă este „tensionată de dialectica dintre utopie și alienarea produsă de condițiile istorice" (Leymarie), dar aceasta nu se explică decât prin dificultatea extremă a acestei arte de a se reînrădăcina într-un mediu care îi este în totalitate străin. Înrudirea, atât de frecvent afirmată din punct de vedere filosofic, dintre Artă și Tehnică

[14] ROOKMAKER face o remarcă foarte pertinentă în legătură cu acest subiect: "În arta minimală sunt întrebuințate forme inspirate de tuburile metalice din uzine sau de traversele din construcții. Ceea ce poseda adeseori o frumusețe fascinantă în angrenajul său specific, unde împlinea o sarcină specifică, devine straniu și aproape halucinant, din momentul în care este golit de sensul său și e izolat de contextul lui." (n. a.)

nu mai înseamnă nimic începând din momentul în care am ieșit din era operațiunilor tehnice pentru a intra în aceea a fenomenului tehnicist, apoi a sistemului tehnicist.

Pornind de aici, putem înțelege cât de inexact este felul în care este apreciată de obicei arta informală, abstractă sau non-figurativă, inexactitate întreținută chiar de artiști, care ignoră cui sunt siliți să i se supună, exemplificând perfect acea „falsă conștiință" despre care vorbea Marx. Această judecată habituală afirmă că „estetica informală se bazează pe valori accidentale și subiective: materia, gestul, scriitura, hazardul, viteza, ceea ce evidențiază urmele mâinii... un câmp fluid, infinit, dându-i operei substanța proprie și sensul ei. Arta informală este primul stil complex ale cărui elemente nu sunt determinate cu anticipație, în care semnul își precede semnificația și îi postulează ambiguitatea." (Leymarie) Bineînțeles toate acestea sunt formal corecte, dar această artă nu este cătuși de puțin aleatorie în profunzimea ei, căci este determinată direct de mediul tehnic. Opera lui Rauschenberg[15], părintele pop art-ului, pe care am putut-o vedea reunită la Paris (1968), este cât se poate de semnificativă în această privință. Operă-oglindă a societății, grație produselor de rebut, aruncate de această societate, „punere în discuție a tot" (expunerea unor pânze total albe, fără nimic...), opoziție „radicală" față de societatea de consum, pentru a trece apoi progresiv la opere cu caracter tehnologic, făcând să pătrundă în lucrări „realitatea" printr-o imagine directă a actualității (un elicopter, o fotografie a lui

[15] Robert Rauscheberg (1925-2008) – artist plastic american, reprezentant al pop art-ului. (n. a.)

Kennedy, etc), imagini seriografice pe sticlă, ascunse şi la vedere, punere în valoare a obiectelor deposedate de sens. Imaginile imprimate zilnic în ziare sunt, din perspectiva artistului, desenele cele mai vrednice de interes. Aşadar - inserţie în mediul tehnic, utilizare a produselor acestuia, viziune a unei lumi ca un vast „continuum" (ceea ce provine, de fapt, din sistemul tehnicist!). Artistul ne spune că *oraşul* este un mediu fără început şi fără sfârşit. Pictura trebuie să devină o gigantică reprezentare halucinantă a acestui mediu, un câmp de imagini fără de compoziţie, un val neîntrerupt fără început şi sfârşit... iar privitorul trebuie să fie mereu *în interiorul* acestuia, la fel ca pe stradă... Şi totul trebuie să se schimbe fără încetare, să se schimbe mai cu seamă mijloacele, ceea ce permite reînnoirea limbajului însuşi al operei (luare de poziţie specifică Tehnicii!). Adevăratele probleme sunt cele care provin din manipularea obiectelor, a ordinii fizice... ! Dar acest pop se joncţionează perfect cu informalul savant pe terenul Tehnicii, în condiţiile în care arta informală pretinde că exprimă o „structură ansamblistă derivată din matematicile lui Cantor[16] şi Loève"[17]. Pe de o parte, o cultură a deşeurilor, pe de altă parte, dimpotrivă, refuzul experimentului doar de dragul experimentului, punerea sub acuzaţie a pop-ului, dar aceeaşi subordonare faţă de unul dintre curentele mediului tehnic atunci când se reunesc în aceeaşi formulă „depăşirea tuturor posibilităţilor" şi „o supra-totalitate panteistă generalizată", explicaţii bune pentru ceea ce

[16] Georg Cantor (1845-1918) – mare matematician german, creatorul teoriei mulţimilor. (n. t.)

[17] Michel Loève (1907-1979) – matematician francez de origine evreiască, unul dintre fondatorii teoriei moderne a probabilităţii. (n. t.)

pretinde că ar fi tocmai tehnica! Și apoi, iată-i pe neorealiștii care produc direct tehnică; influență a tehnicilor publicitare, lumină electrică, reclame luminoase pentru un spectacol futurist, „zgomote ale unui dincolo tehnologic", organizarea unei suprafețe, transpunerea în forme a senzațiilor încercate în fața unei mașinării electronice, utilizarea câmpurilor de forță magnetice, etc., iar Vasarely ne oferă o lecție minunată despre acest figurativ al mediului tehnic: toate reprezentările lui pornesc de la combinația dintre „ordine și corpuscul", de unde o dorință (foarte tehnicistă!) de șocare neîntreruptă a privitorului prin ondulații, linii tăiate, rețele, suprafețe deviate, spații dilatate sau contractate. Geometria și legile științifice sunt baza artei lui... Realitatea efectivă este asumată efectiv de către artist, proiectată de el într-un veritabil nou stil figurativ. El transpune astfel, fără să știe, mediul în care trăiește. Sunt îndreptățit să spun *fără să știe*, căci el crede de fapt că a produs altceva: el crede că pus în discuție societatea, crede că s-a inspirat din *știință*, crede că este demiurgul motoarelor, al luminilor, al câmpurilor magnetice, crede că problemele de fond sunt politice, etc., dar ignoră factorul decisiv, *mediul tehnicist* în calitatea lui de sistem și continuă, la rândul lui, opera inconștientă și mistificatoare pe care pretindea că o denunță. Și, reciproc, publicul care, bineînțeles, nu este în mai mare măsură conștient de mediul tehnic, refuză în totalitate această artă (inclusiv așa-zisa artă populară!). Muzica, la fel ca pictura, a intrat în conflict cu necesitățile habituale. Dar aici muzica pop a înregistrat un succes extraordinar în măsura în care e a apărut ca o portiță de scăpare de această lume insuportabilă, ca un recurs la irațional și la vis, la marele refuz. Dar e la mijloc o

neînțelegere! Iar muzica riguroasă, care tinde, din contră, să dea socoteală despre real, se ciocnește de imaginile obișnuite ale publicului în legătură cu muzica și a apărut drept penibilă în măsura în care făcea să se conștientizeze ceea ce se dorea uitat. Această muzică aristocratică (Schönberg[18] de exemplu) este tipică în privința impactului produs de tehnică. „Ea trasează imaginea unei stări a lumii care - în mod fericit sau nefericit - ignoră istoria." Muzica dodecafonică, aritmetică este la fel de riguroasă ca orice produs tehnic și refuză aparențele, superficialitățile, ornamentele, în timp ce atitudinea celor care o practică (așa cum subliniază remarcabil Adorno) este apropiată de superstiție, de magism, de astrologie: opoziție aparentă, de vreme ce raționalitatea tehnică le produce practicanților ei o conduită irațională de tip religios[19]. Încă o confirmare.

Or, pretutindeni se cedează obsesiei de a nu se recurge la reprezentarea directă, căci reprezentarea directă a unei mașini în mișcare conta în era mașinilor, dar nu mai este actuală, iar componentele universului tehnicist sunt din ce în ce mai puțin direct *reprezentabile* pentru a fi *prezentate*. Și ne întâlnim aici cu o moștenire a constructivismului rus (din anii 20): arta nu mai trebuie să reproducă, ci să fie constructivă; vechea pictură crea forma picturală a obiectului dat de lumea exterioară, cea nouă creează obiectul însuși. (Tarabukin[20], *Ultimul tablou*, 1972).

[18] Arnold Schönberg (1974-1951) – compozitor austriac, unul dintre pionierii muzicii dodecafonice. (n. t.)

[19] J. ELLUL, *Noii posedați*. (n. a.)

[20] Nikolai Tarabukin (1889-1956) – istoric de artă rus, cunoscut mai ales pentru studiile sale despre constructivism. (n. t.)

Căutarea estetică nu poate avea o valoare ontologică, ci numai semantică și exprimă dorința neîntreruptă de schimbare și de progres. Dar acestea nu se pot efectua decât în producția unei totale facticități. Adorno arată admirabil că „dominația artistului asupra naturii trebuie să apară ea însăși drept natură", referindu-se la Wagner[21], care combina „iraționalismul fondului cu raționalismul stăpânirii conștiente a mijloacelor" (tipică sistemului tehnicist), iar aceasta trebuie să conducă, dată fiind lumea în care are loc o asemenea dezvoltare, la o muzică în care „lucrul prost făcut" înlocuiește vechea preocupare pentru „lucrul bine făcut". Greșelile lui calculate se înrudesc cu contururile deschise ale unei anumite picturi contemporane, care demontează orice unitate a configurației picturale. Parodia, forma fundamentală a muzicii inspirate de muzică, constă în imitarea unui lucru și ridiculizarea lui prin imitație; ordinea mediului natural, a lumii în care ne-am obișnuit să trăim nu poate fi decât ridiculizată, pentru că această lume (inclusiv cea a sentimentelor așa-zis naturale) s-a sfârșit, a fost lichidată de invazia tehnicistă, și tot ce ar putea să o evoce a devenit în același timp desuet și dureros. Arta nu mai poate exprima în mod serios decât tehnica, iar artistul se comportă ca un tehnician (dar, încă o dată, nu vreau să spun prin asta că el trebuie să posede și să utilizeze tehnici specifice, ale picturii, ale muzicii: este vorba despre mentalitatea tehnicistă și despre reflectarea

[21] Richard Wagner (1813-1883) – ilustru compozitor și dramaturg german, autor al unor opere celebre ca *Olandezul Zburător, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan și Isolda, Maeștrii cântăreți din Nürnberg, Parsifal,* precum și tetralogiei *Inelul Nibelungilor*. (n. t.)

acelei lumi) și, în consecință el nu mai poate decât să caricaturizeze natura și să producă facticități. Aceasta atrage adesea impresia că e vorba despre un „fals" tragic, care corespunde aproape perfect cu ceea ce este de fapt universul nostru. Andy Warhol[22] a înfățișat cu brutalitate „moartea în stil american", printr-o invazie a semnelor tehnice, denunțând în mod direct această lume, probabil cu o priză de conștiință acută, dar, în același timp, cu cinismul reușitei cu orice preț, ceea ce este de asemenea specific. În felul acesta, tocmai ființa artistului este cea care reprezintă „cutia de rezonanță" și *produsul* lumii tehniciste. El furnizează acum, prin intermediul propriei sale ființe, un reflex, un ecou, un semnal radar al acestei realități pe care refuzăm s-o trăim. Disonanțele din muzică ne vorbesc despre propria noastră condiție în mijlocul acestui mediu. Odată cu Schönberg, se înregistrează mișcările inconștientului, reale, nedisimulate, în conflict cu acest mediu intolerabil. Vedem, auzim traumatismele la care ne supune universul tehnicist, invadarea gândirii, a sensibilității noastre de către procesele mecanice este faptul hotărâtor. Ceea ce conduce, pe de o parte, la o artă care poate fi calificată drept mecanică, susceptibilă de a stăpâni combinațiile sau de a explora câmpul posibilităților definite, esențialmente, prin originalitate (Moles), iar, pe de altă parte, la o artă a deflagrației, a decompensării, care exprimă nefericirea omului hipnotizat, aservit tehnicii pe care crede că ar

[22] Andy Warhol (1928-1987) – pictor, grafician, fotograf și realizator de filme american, reprezentant al curentului Pop Art. (n. t.)

domina-o. Scindarea artei își găsește, prin această referință[23] explicația, iar arta modernă unitatea.

Dar trebuie să fac aluzie și la o cu totul altă interpretare. Goux[24], care efectuează studiul iconoclasmelor din societatea noastră, pleacă de la afirmația pictorilor abstracționiști care spun că opera lor reprezintă o spiritualizare, pare pe de o parte că ar accepta această eliberare, iar, pe altă parte, o analizează ca expresie a trecerii de la o societate individualistă burgheză la o societate socială colectivă, a „operațiilor".

---

[23] Aceste rânduri erau deja scrise când a apărut în *Le Monde* din noiembrie 1975, frumosul studiu al lui Roger CAILLOIS despre "Picasso Lichidatorul", care a provocat scandal, care a rupt din fericire cu discursul encomiastic, exprimând o admirație necondiționată pentru Picasso și la care ader în totalitate. Îi reamintesc liniile de forță: la Picasso există o ireverențiozitate cu totul nouă: ireverențiozitatea față de casta căreia îi aparține. Este iresponsabil, iar succesul lui ține de faptul că pictura sa nu-și propune o posteritate. Ceea ce face Picasso este arbitrar și derizoriu (termeni pe care Caillois îi preia de la Malraux, din *Capul de obsidian*) și, din acest punct de vedere opera lui Picasso este cât se poate de semnificativă, din moment ce, așa cum am arătat, toată arta modernă este arbitrară (nu și în raport cu Tehnica imperativă!) și derizorie (în raport cu toate, cu excepția noului sacru). Și CAILLOIS vede perfect atunci când, incidental, afirmă că formele create de natură se dezvoltă foarte încet, în timp ce acelea ale Tehnicii sunt într-o reînnoire continuă: ceea ce se consideră drept invenție mereu nouă la Picasso nu este decât o sincronizare cu ritmul Tehnicii, nimic altceva. Astfel încât Picasso rămâne fără posteritate posibilă. "Nu îl văd ca pe un semănător generos de germeni ai viitorului, ci ca pe un lichidator avizat și sardonic a unei întreprinderi de mai multe ori seculară căruia, asemenea șobolanilor care părăsesc vasul, îi presimțea disoluția apropiată și căreia i-a grăbit, prin speculațiile sale lucide, falimentul." Toată argumentația lui Caillois, pe care n-am de gând s-o reproduc aici, este de o asemenea precizie, o asemenea rigoare, de o asemenea finețe (pe care criticii lui n-au sesizat-o) încât acest admirabil studiu se cuvine citit și recitit. (n. a.)

[24] J-J GOUX, *Iconoclaștii*, 1978. (n. a.)

Ruperea de natură reprezintă un iconoclasm, o distrugere a idolilor și o eliberare a spiritului. Însoțite, de exemplu, de trecerea de la pictură la sunet, de limbajul formelor și al culorilor, de accesul direct la suflet. Este o mare cotitură spirituală, anunțând venirea unei împărății a spiritului. Și Goux[25] pune în legătură această de-figurare cu tendințele axiomatice din matematică, cu lingvistica saussuriană „care face din limbă un sistem de valori pure, fără nicio rădăcină în lucruri" și cu descoperirea spațiilor abstracte... Toate acestea n-ar însemna decât relaționarea unei anumite picturi cu curentele științifice, dacă n-ar avea un anume accent triumfalist legat de mersul înainte spre misticism. „Arta de care sufletul se servește pentru a acționa asupra celorlalte suflete". „Arta nu se mai mărginește să oglindească pasiv realul, ea afirmă în același timp puterile constructive și organizatoare ale spiritului." „Arta abstractă este cea care marchează momentul limită, apogeul idealist al detașării de natură și de materie... ea prelungește direct... puterile organizatoare care încă mai poartă numele de spirit." Și Goux se referă la spiritualismul lui Kandinsky[26], la teosofia lui Mondrian[27], la „Nimicul dezvăluit" al lui Malevici[28]. Evident, nu vreau să spun că Goux adoptă un asemenea punct de vedere, el încearcă să explice că această tendință de dematerializare nu trebuie interpretată într-un orizont spiritualist; este vorba

[25] Jean-Joseph Goux (n. 1943) – filosof, unul dintre reprezentanții grupării de la revista *Tel Quel*.

[26] Wassily Kandinsky (1866-1944) – pictor abstracționist de origine rusă. (n. t.)

[27] Piet Mondrian (1872-1944) – pictor abstracționist olandez.

[28] Kazimir Malevici (1879-1935) – pictor rus, creatorul suprematismului. (n. t.)

despre o răsturnare care transformă concepția senzualistă despre materie, despre natură și o plasează pe linia lui Marx, la care - după Goux - îi corespunde activității sensibile, practice. Pictura abstractă și muzica modernă sunt organizări de energii vii. Și constituie trecerea de la o viziune exterioară la o poziție de reflecție interioară, care permite să se atingă chiar sursa sensului sau „efectul sursei și al producției sensului". Toate acestea sunt fascinante, dar Goux nu pare să conceapă vreodată că dacă reprezentarea și-a cedat locul operațiilor, aceasta nu este efectul libertății pictorului, ci al substituirii simbolicului prin tehnic. Fără îndoială, el face aluzie la tehnică (pp. 137 -143), dar într-o manieră cu totul superficială. Tehnica furnizează convingerea că producerea noului este posibilă; „activitatea științifică și mașinică, ca forță directă de transformare și de producție - aceasta este schema noului pe care îl vehiculează arta abstractă, ea fiind un efect și un operator semnificant al acesteia". Sunt total de acord. Dar Goux nu extrage de aici nicio consecință și nu dovedește că ar cunoaște realitatea societății tehniciste. Tehnica rămâne pentru el un factor socializant, iar arta abstractă este corelativă cu un raport social în cadrul căruia factorii creatori sunt activați de interrelația practicilor sociale. „Raport social în care domină masiv acțiunea transformatoare a formelor de organizare și a aparatelor, nu deciziile individuale autocentrate... Este un sistem socio-simbolic în care chestiunea instituantului și a generativului o domină pe aceea a instituitului și a reflectatului. Logica lui, epistemologică, și nu mercantilă, nu mai este aceea a echivalenței, a valorii, a reflectării, a reproducerii, a ființei, a esenței, ci aceea a operației anterioare..." Un pasaj față de care îmi exprim

admirația, dar și dezacordul, căci distincția care este formulată aici nu marchează marșul triumfător către eliberarea prin iconoclastism, ci blocajul radical în procese exterioare omului și asupra cărora omul nu mai deține nici un control, așa că el nu mai poate produce decât incomunicabil, nonsens și nu-și mai poate manifesta decât propria absență. Iar cel care i-a luat locul este procesul tehnic care funcționează în cea mai profundă dintre profunzimile lui.

Și iată că, în aceste condiții, arta, atât de puternic influențată de tehnică, pretinde să devină, la rândul ei un mediu complet, o structură, un contra-mediu, un cadru. Altfel spus, ea pretinde să reproducă în contul său ceea ce tehnica a efectuat în real, dar refuzând orice referință explicită la un mediu. Muzica se dorește construcție artificială a unui cadru sonor, non-figurativ, produs în valuri de mașini în vederea unui consum nedefinit. Sculptura lui Louise Nevelson[29] se dorește un cadru complet. Opera nu mai trebuie să fie privită, trebuie trăită! Sculpturile ei sunt niște pereți a căror multiplicitate, a căror incoerență savantă excedează capacitățile noastre de simțire și de descriere. Un univers structurat, nicidecum simbolic, dar traumatizant. Arta nu mai este un decor, ci un mediu. O pretenție demnă de admirație... dar, din nefericire, acest univers... se găsește într-un loc bine definit, este vorba despre o expoziție, despre o prezentare de lucrări, iar cine vrea să le vadă trebuie să plătească... Suntem așadar departe de crearea unui cadru substitutiv! Fără îndoială, arhitectul ocupă în acest domeniu o poziție mai bună și

[29] Louise Nevelson (1899-1988) – sculptoriță americană abstracționistă. (n. t.)

a încercat să realizeze un neo-mediu sau un contra-mediu odată cu acea mașină urbană care e Centrul Beaubourg[30]. Mașină de comunicat prin care trebuie să se realizeze schimbul de idei între un creator, un public și, așa cum foarte bine spune J. MICHEL (Le Monde, februarie 1974), armata „intermediarilor". Mașina Beaubourg trebuie „să înfățișeze funcționarea Muzeului-Centrului cultural, să primească informații, să le interpreteze, să le returneze. Nu e vorba de un muzeu, ci de un fel de timpan destinat să traducă o cultură ale cărei date se schimbă de la o zi la alta. Centrul, mașină de comunicat, este de asemenea o mașină de circulat în conformitate cu un model urban și mecanic: etaje deschise, piețe, forumuri, o arhitectură-mașină, care se dă ea însăși în spectacol[31]. Dar dăm și aici

[30] Centrul Beaubourg, mai cunoscut sub denumirea de „centrul Georges Pompidou" – complex cultural parizian, care include una dintre cele mai mari colecții de artă modernă și contemporană din lume. Realizare arhitecturală controversată (arhitecți Renzo Piano, Richard Rogers și Gianfranco Franchini), comparată de critici cu un hangar sau o uzină de gaz. (n. t.)

[31] Ar trebui făcut un studiu special al Beaubourgului ca expresie a tehnicizării culturii, cu costurile ei (un miliard de franci pentru construcție, 131 de milioane cheltuieli de funcționare - mai mult decât cinci universități). Consumul de energie electrică este egal cu acela al unui oraș de 10.000 de locuitori. Sugrumare a altor forme culturale (dat fiind costul enorm, au trebuit reduse toate celelalte subvenții), concentrare într-un punct a tuturor posibilităților. Aceasta este eroarea fundamentală; fabricarea acestei enorme mașini de cultură în centrul Parisului, lăsând restul țării exsanguinat. Desigur, ca mașină de comunicat, asta funcționează, adică se vinde, adică vine lumea. Dar cine? Crede cineva că ceea ce se produce aici ca o reprezentație uneori carnavalescă va produce într-adevăr o dezvoltare culturală în mediile muncitorești, va avea efect asupra francezului mijlociu? Iată de ce discursul oficial care pretinde că Beaubourgul va fi "un centru de creație artistică" este delirant. Nici provincialii, nici lumea muncitorească nu vor veni să

creeze indiferent ce în acest circ pretenţios. O dată în plus, vom avea acolo o coagulare a specialiştilor culturali, a animaţiei colective, a designului, a acusticii, a avangardismului, iar, pe de altă parte o forfotă de veleitari, de mici artişti şi de intelectuali de bâlci care vor găsi acolo o modalitate de a se pune în valoare, de a expune, de a publica, de a lega cunoştinţe şi-şi vor compensa carenţele cu ajutorul fişierelor, al calculatoarelor, al video-ului, al microfilmelor. Este o uriaşă maşină de autosatisfacere între politicieni şi tehnicienii culturii informative, pentru care prestigiul şi câştigul bănesc reprezintă motivaţiile esenţiale. Acestea fiind spuse, trebuie să enunţăm principiile de bază care au prezidat la fabricarea acestei maşini:

(1) *Statul la cârma culturii*;

(2) *Cu cât sunt mai mulţi bani, cu atât va şi mai multă cultură* – cultura costă foarte mult şi nu trebuie să se facă economie la mijloace; pentru 100 de miliarde vechi vom avea multă cultură (în paranteză spus, relaţia bani-cultură corespunde exact cu imaginea culturii-lux);

(3) *cultura este, în mod necesar, nonconformistă*, ba chiar revoluţionară – aşadar toţi funcţionarii Centrului vor trebui să-şi manifeste opoziţia culturală şi politică faţă de guvern;

(4) Totuşi *cultura trebuie să fie puternic integrată în lumea actuală*, aşadar tehnică (căreia îi corespund pe de o parte, Centrul de Creaţie Industrială, designul produselor, banca de informaţii privind consumul, etc., iar, pe de altă parte, mobilizarea maximă a tuturor gadget-urilor pseudo culturale);

(5) după cum se ştie, după ce creaţia artistică a poporului a fost sterilizată, *cultura nu mai poate fi creată decât de la bază*, de unde punerea la dispoziţia publicului a bibliotecilor, muzeelor, teatrelor, atelierelor, unde poate veni oricine pentru a produce cultură. Discursul ţinând aici locul realităţii;

(6) *Cu cât există mai multe aparate tehnice, cu atât există mai multe posibilităţi imaginative* (contrasens fundamental, ştie oricine că un copil îşi exercită mai bine imaginaţia cu un dop decât cu un gadget ultraperfecţionat. Beaubourg este produsul cultural al unei societăţi tehniciste sterile.

BIOGRAFIE: C. MOLLARD, *Miza Centrului Pompidou*, 1976 (foarte conformistă); mult mai interesante: G. AFFEULPIN, *Aşa-zisa utopie a Centrului Beaubourg*, 1976; J. BAUDRILLARD, *Efectul Beaubourg*, 1977; A CAUQUELIN; *Vidul Beaubourg*, în revista Projet,1977. (toate sublinierile îi aparţin autorului) (n. a.)

peste același obstacol: un loc delimitat unde vin vizitatori, spectatori, curioși... Indiferent dacă se plimbă prin Luvru sau prin Centrul Beaubourg, un gură-cască rămâne un gură-cască, iar arta continuă să-și joace rolul de simulacru, lucru cu atât mai grav cu cât se pretinde mai adevărată. Iluzia teribilă constă în a crede că această artă poate fi contra-cultura mediului tehnicist, că poate să producă un contra-mediu. Se știe care este poziția lui McLuhan. Dar avem de a face de o situație cu două tăișuri: sau este vorba despre un contra-mediu cu valoare de antidot, influențând percepția și judecata care se exercită critic la adresa mediului tehnic, ceea ce mi se pare imposibil tocmai în măsura în care acest contra-mediu, despre care McLuhan apreciază că ar fi instituit de televiziune, este produs de tehnică și transmite de fapt puterea mijloacelor tehnice și confirmă inserția omului în procesul de tehnicizare. Sau, așa cum spune tot McLuhan, arta ne face conștienți de consecințele psihice și sociale ale tehnicii, iar aceasta corespunde cu ceea ce spuneam mai sus, dar nu este vorba de un contra-mediu adevărat, astfel încât e de presupus că ceea ce trăiește omul în permanență, fiecare om, este *interior*. Dintr-un punct de vedere, televiziunea constituie un contra-mediu, dar ea nu este specifică pentru arta modernă. Ea este doar un aspect al mass-mediilor care influențează arta. Ea acționează, desigur, asupra viziunii noastre despre lume, ceea ce pretinde că face orice artă, dar este numai pentru a confirma viziunea pe care ne-o oferă lumea tehnicistă.

Pentru a concluziona, am ajuns așadar la ideea unei arte ca expresie a mediului tehnic. Diversitatea și contradicțiile ei exprimă, pe de o parte, dificultatea extremă a schimbărilor, căci trecerea de la un mediu la

altul, nu este căutuși de puțin ușoară. Exprimă dificultățile cu care se confruntă fiecare om. Pe de altă parte extrema diversitate a aspectelor mediului tehnic, care-și exercită violent, dar și cu incoerență, puterile și mijloacele. În sfârșit imposibilitatea sincronizării cu variațiile foarte rapide din acest mediu. Dar e vorba în mult mai mare măsură despre aceasta decât despre o Artă care exprimă rezultatele științei sau se întemeiază pe ea. Acest soi de convingere că arta modernă este o „încarnare a credo-ului nostru științific", că ea exprimă descoperirile științifice legate de materie sau de lumină, că, inovațiile consistă în a situa dincolo de aparențe ceea ce ne învață știința; toate acestea reprezintă o simplă construcție a posteriori a intelectului. S-a văzut că pictorii sau muzicienii lucrează într-o anumită direcție, apoi că aceasta corespunde cu cutare sau cutare teorie științifică. Dar aceasta este o reconstrucție care se bazează pe corespondențe factice. Veritabila înrădăcinare a artei moderne s-a realizat în acel mediu nou, care este real și creează condiționări. Iar trecerea de la un mediu vechi, tradițional la mediul tehnicist este suficientă pentru a explica toate particularitățile artei moderne.

II. OBIECTUL

Trăim într-un univers de obiecte, produse de tehnică, în mijlocul unei mase, al unei mulțimi de produse, care prin puterea lor tehnică ne dau impresia unei invazii. Iar toate aceste obiecte sunt produsul Tehnicii. Ele sunt cele care furnizează una dintre caracteristicile mediului nostru. Am arătat deja că designul încearcă să aducă un punct de vedere estetic

în această lume a obiectelor. Dar ne facem iluzii dacă ne închipuim că artistul face legea în relația cu tehnicianul: esteticul prevalează doar în ceea ce privește un anumit tip de obiecte ale decorului nostru. Obiectele de lux. Bricheta Dupont, etc. Arta vieții și a traiului, arta locuinței nu constituie o artă de masă. Aici suntem în plină artă aristocratică, dar produsul industrial, obiectul plastic sau de serie se situează la mare distanță de indiferent ce imagine estetică. E adevărat că, așa cum a observat J. Michel, limitele sunt indecise, „între aceste obiecte culturale" agățate pe simezele galeriilor care se rotesc puse în mișcare de un motor, scânteind de lumini electrice țipătoare... și aceste „obiecte uzuale" care sunt fotoliile, mesele, lampadarele, ca și cum, alimentându-se din aceleași surse estetice, ajung la o coerență de stil. Desigur că este adevărat. Numai că, pe de o parte, vorbim despre niște obiecte de lux[32], iar, pe de altă parte, despre o utilizare nonconformistă a mijloacelor tehnice. Altfel spus, apropierea lor este înșelătoare. În realitate, proliferarea obiectelor a dus la cu totul altceva decât la apropierea dintre obiectul cotidian și acela artistic! Trebuie să ne întrebăm, înainte de toate, ce este numit, în mod tradițional, „obiect de artă". Mauss[33] estima că anumite opere sunt produse cu o finalitate în exclusivitate estetică, în timp ce altele au un scop

[32] Un mic detaliu legat de această neînțelegere: un articol din Le Monde scria în iulie 1977: "Luxul și progresul sunt în sfârșit la îndemâna tuturor". Era vorba despre un nou automobil, care includea toate progresele tehnice și estetice posibile. Articolul insista asupra democratizării pe care o produce un asemenea obiect. Foarte bine! Să notăm totuși: prețul era de 65000 franci, adică salariul minim garantat pe trei ani. Democratizare! (n. a.)

[33] Marcel Mauss (1872-1950) – sociolog, antropolog și etnolog. (n. t.)

diferit (vânătoare, habitat, magie, etc.), dar posedă în plus și o valoare estetică. Concepția clasică este repusă acum în discuție de Francastel, care consideră că nu putem defini frumosul ca pe o putere exterioară obiectului, izolabilă, adițională. (Dar să remarcăm că Francastel reține încă drept criteriu al artei frumosul...). Este imposibil să i se adauge elementul artă unui obiect și este imposibil ca un obiect să fie doar o expresie estetică. Obiectul este un produs al omului total. Nu există o scară în sine a valorilor absolute ale Frumosului, dar arta are un dublu caracter speculativ și operațional indisociabil. Opera de artă este un tot complex, ceea ce exclude ipoteza specificității sale absolute. Produsele artei nu sunt numai asta, sau mai degrabă nu există produse ale artei. Nu putem detașa funcția estetică de tehnicile generale de producție și de toate obiectele utilitare sau figurative care ne înconjoară. Trebuie să renunțăm de asemenea la ideea unui frumos imanent producției raționale de bunuri utilitare. Nu a existat nicio contradicție între dezvoltarea creației mașiniste și arta momentului. Această teză, bine întemeiată și amintind din unele puncte de vedere de funcționalism, este specifică unei epoci în care producția tehnică era primită cu entuziasm. Tehnica era eliberatoare și progresistă, iar universul obiectelor produse de tehnică nu se putea separa de acela al obiectelor de artă, prin urmare trebuia susținută relația dintre ele, integrarea unuia în celălalt. Dar iată că omul a avut brusc o tresărire de dezgust în fața acestei invazii a obiectelor. S-a văzut, s-a simțit reificat de obiectul care prolifera necontenit. A avut o reacție violentă față de societatea de consum. Atunci, obiectul de artă, legat de acest univers al obiectelor a devenit la rândul său supus

recuzării și contestației. Nu mai era vorba să i se permită artei să pătrundă în obiectul utilitar, nici să se mai afirme coerența dintre ele: a început lupta împotriva potopului de obiecte plastice și a societății de consum. Obiectul devenea un obstacol. Iar unii au efectuat o nouă interpretare a vechilor școli: impresionistă, cubistă, abstractă pentru a descoperi în ele un refuz al obiectului. „Obiectul e de un secol în artă precum taurul în arenă" (Roger Bordier[34], *Obiectul contra artei. Toată istoria artei moderne este aceea a vicisitudinilor obiectului*, 1972). Arta și-a propus să biruiască obiectul și chiar să-l elimine. La limită, ni se prezintă obiecte care se topesc, se autodistrug, etc., pentru a se dobândi certitudinea că activitatea artistului n-o să fie recuperată. Artiștii „intervin". Propun obiecte „de reflecție" (un container transparent cu aer curat pentru a ne face să reflectăm la poluare...). Totul este contestat, inclusiv producția obiectelor prezentate. Or, critica obiectului, refuzul de a produce obiecte, coincide exact cu subordonarea totală a artei moderne mentalității tehniciste. S-a insistat mult în ultimii ani asupra invaziei obiectelor, s-a alcătuit un sistem al obiectelor; dar în realitate e vorba, simultan, de o devalorizare a obiectului în favoarea mijloacelor de acțiune, în avantajul tehnicilor; or, această remarcă generală (pentru o dezvoltare mai amplă trimit din nou la cartea mea, *Sistemul tehnicist*) este confirmată exact de tendința artei care devine, o dată în plus, exemplificatoarea realității tehniciste. Arta modernă nu vizează obiectul finit, ci *vrea să pună în valoare mijlocul prin care acesta este produs*, estompează obiectul în favoarea metodei. Nu se mai

[34] Roger Bordier (1923-2015) – scriitor și critic de artă

scrie un roman, ci un text despre scrierea unui roman, nu se mai pictează un tablou, ci se evidențiază tehnica cu care este produs, iar „mijloacele" devin ele însele opere de artă, precum „desenele preparatorii" de odinioară. Iar aceasta nu doar exprimă primatul mijloacelor, obsesia acestora, care ocupă tot câmpul mental al muzicianului sau al arhitectului, dar, în plus, sentimentul pe care îl produc nu mai are nici cea mai mică importanță, pentru că Tehnica face totul posibil. Și, din moment ce face totul posibil, ea este cea care devine obiectul esteticii, și nu acel Tot, care poate fi indiferent ce.

Dar obiectul nu poate fi eliminat cu ușurință din artă! Și, de altfel, cred că Bordier a sesizat efectiv o dilemă: obiectul e refuzat și totuși e imposibil să produci altceva decât tot un obiect! „Obiectul câștigă: el poate fi în același timp propriul său spectru, propriul său corp, propria sa realitate, propria sa metaforă... el se păstrează mereu ca atare..." Dacă e neglijat ca model, el reapare pe furiș împotriva voinței autorului (o pată poate întotdeauna să reprezinte ceva!). Tabloul este readus la realitatea lui de obiect, muzica este alcătuită din obiecte sonore. Eliminat în totalitate de pe pânză, obiectul se afirmă cu o forță reînnoită în spiritul privitorului, sensibilizat de această absență... Artistul sfârșește mereu prin a capitula. „Este revanșa lucrurilor." Obiectul se afirmă atunci, doar prin natura lui de obiect, drept artistic, va fi animat, impus prin prezența lui brută. O galerie se numește „obiectul brut". Va fi el însuși artă: pop art. Popul reprezintă capitularea în fața invaziei obiectelor tehnice. Opera de artă devine afiș publicitar, obiect cotidian recuperat, simulacru al peisajului realizat din deșeuri, ecran al unui calculator. Avem de a face cu un fetișism care

constă în integrarea în opera de artă a unor elemente vizuale sau auditive ce provin din cadrul nostru exterior. Tot ce face parte din mitologia cotidianului este transpus în interiorul artei. Arta pop și-a făcut operele să prolifereze după exemplul produselor industriale. Unii au văzut în ea o subcultură care refuză cultura clasică. Poate, dar numai pentru a se asimila în totalitate producției de obiecte tehnicizate. Înregistrăm triumful obiectului. Pop artul reprezintă transpunerea exactă a triumfului lui Venus, dar Venus a devenit aici plastica industrială. Și asistăm în același timp la înfrângerea totală a atitudinii creatoare a artistului. Punându-și semnătura pe o cutie de conserve sau adăugându-i câteva urme de vopsea unei sticle de Coca Cola, el nu face ca aceste obiecte să pătrundă în universul artei, ci atestă faptul că arta a devenit total neputincioasă, în calitatea ei de reprezentare simbolică a lumii, demisionează, desemnând drept unic obiect demn de atenție, de admirație, de venerație, bricheta de plastic sau farfuria de carton. Or, această luare de poziție a fost de asemenea viu contestată; în fața invaziei de obiecte, cel care trebuia învins nu mai era obiectul, ca la impresioniști și abstracționiști; experiența noastră este constituită tocmai din acest triumf al obiectelor, nu putem să i ne sustragem. Tot ce se produce este recuperat numaidecât, introdus numaidecât în universul consumului și al prezenței obsedante a lucrurilor. Opera de artă produsă devine, la rândul ei, un obiect clasat printre celelalte, îndeplinindu-și funcția între frigider și fotoliul gonflabil. Atunci trebuie pur și simplu să se înceteze cu compromisul. Iar asta se poate înfăptui în două feluri: fie prin intermediul deriziunii: și atunci sculptorul va depune

o păpușă de plastic între brațele unei nimfe de Maillol[35] sau îi va adăuga o pălărie de carnaval Dansului lui Carpeaux[36]. Dar orice act de deriziune rămâne un protest disperat și lipsit de semnificație în fața publicului; arta deriziunii este mai aristocratică decât oricare alta și n-are în cele din urmă niciun efect. Ceea ce își și propune de altfel.

Jacquart[37] are dreptate când, pornind de la Artaud[38], Beckett, Ionescu[39] și Adamov[40], pornind de la manifestul lui Ionescu, vorbește despre teatrul deriziunii, dar această deriziune comportă în același timp un mesaj (critic) și căutare unui eveniment unic, a unei drame „pure". Noțiunea de puritate constituie o noțiune-cheie și o vom regăsi în muzică și în pictura abstractă[41]. Puritatea va fi atinsă prin *abstracțiune*, prin *eveniment unic*, prin *specificitate*. Dar nu poate exista puritate acolo unde există mesaj! Ea nu se produce decât dacă ajungem la o formă pură, lipsită de

---

[35] Aristide Maillol (1861-1944) – pictor și sculptor. (n. t.)

[36] Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) – pictor și sculptor. (n. t.)

[37] Emmanuel Jacquart – profesor și critic literar preocupat de teatrul absurdului. A îngrijit ediția operelor lui Eugen Ionescu. (n. t.)

[38] Antonin Artaud (1896-1946) – poet, dramaturg și eseist, creatorul "teatrului cruzimii". (n. t.)

[39] Eugen Ionescu/Eugène Ionesco (1909-1994) – dramaturg francez de origine română, unul dintre reprezentanții de seamă ai așa-zisului teatru al absurdului. Printre piesele sale mai cunoscute: *Cântăreața cheală*, *Scaunele*, *Rinocerii*, *Regele moare*. (n. t.)

[40] Arthur Adamov (1908-1970) – dramaturg francez de origine rusă, reprezentant al școlii absurdului. (n. t.)

[41] Trebuie să distingem, așa cum face Jacquart, teatrul absurdului de teatrul deriziunii: Sartre și Camus dizertează despre absurd, scriu piese clasice, tradiționale, pentru a ne face să reflectăm la ideea absurdității lumii; apoi Adamov și Ionescu ne fac să plonjăm în lumea absurdului prin deriziune, ne dau senzația fizică a absurdului, ne determină să-l trăim nemijlocit. (n. a.)

ambiguitate, deoarece e lipsită de semnificație. Ionescu și Beckett sunt situați la granița dintre cele două orientări și sfâșiați între ele.

Celălalt curent constă pur și simplu în refuzul de a mai produce obiecte. Se va ajunge astfel la happening. Gata cu textul, care este el însuși obiect, gata cu pregătirile, gata cu regia, cu orice demers prealabil, cu decorurile. Se va produce ceea ce se va produce. Și gata cu partiturile, cu filmul, cu înregistrările, cu camera de filmat, cu magnetofonul, care sunt și ele obiecte. Și banda sonoră sau pelicula sunt tot obiecte. Partitura muzicală este și ea un obiect. La limită, artistul conștient, care vrea să lupte împotriva acestei inundații, care refuză reificarea, care a înțeles că totul este recuperat, nu atât de „societate", cât de acest univers de obiecte, se autocondamnă la tăcere, la a nu produce nimic decât vreun gest instantaneu, pentru a nu lăsa în spatele lui nicio urmă obiectivă, o scăpărare de viață într-o lume de lucruri[42]. Care nu este însă o scăpărare creatoare, căci ar lăsa atunci în urma ei un nou lucru, ca o atestare a ceea ce s-a produs. Trebuie distrusă până și ideea unei opere duse la bun sfârșit. Așa cum o face celebra operă a lui Cage[43] intitulată *4' 33"*: un manechin uman este așezat la un pian pe o scenă de concert. Timp de patru minute și treizeci și trei de secunde nu se face auzit niciun sunet; și gata. „De-compoziția este terminată. Dar un

[42] Refuzul poate dobândi de altminteri o expresie tehnică foarte elaborată, cum ar fi celebrul omagiu adus New Yorkului de TINGUELY: "O operă de artă construindu-se și distrugându-se ea însăși." Opera era un ansamblu de piese producând efecte de pictură și sunete, care va sfârși prin a se autoincendia... (n. a.)

[43] John Cage (1912-1992) – compozitor, poet și plastician american. (n. t.)

asemenea gest nu poate fi acceptat - să reținem - decât dacă vine din partea unui creator cunoscut, a unui autor de opere datate, conservate, repetate. Tăcerea constituie și ea o demisie disperată; ea le cedează tot locul obiectelor. După atacul violent asupra obiectului, iată-l revenind încă o dată triumfător. Un triumf împărtășit cu cei mai serioși și cei mai profunzi teoreticieni ai artei celei mai moderne!

Rămâi copleșit de anxietate când vezi un pictor atât de minunat înzestrat ca M. Duchamp[44] sterilizat de necesitatea luării în derâdere și a negației, induse de mediul în care este plasat. Ce altă soluție să existe decât deriziunea în raport cu arta, cu societatea, cu privitorul, cu cunoscătorul în această lume perfect mecanizată, uniformizatoare? Ironia, insulta, exprimată cu ajutorul cutiilor, al obiectelor banale, al montajelor. Sterilizarea de bună voie, pentru a nu fi recuperat, pentru a nu deveni încă o piesă a acestei lumi pe care tehnica este pe cale să o edifice. Și totodată, o neputință totală de a contesta cât de puțin. Sau iată *Atlas Eclipticalis* al lui Cage, „pentru unul până la nouăzeci și opt de interpreți: douăzeci și cinci de mii de sunete în libertate timp de două ore și patruzeci de minute". Nu mă situez în perspectiva muzicii tradiționale (cea a lumii occidentale, începând din secolul al XV-lea), ci privesc lucrurile pornind de la funcția pe care pare s-o fi avut muzica în toate societățile. Dar, de data aceasta, ieșim din schemă pentru a de-situa „sunetul organizat-dezorganizat" și a-i anula orice legătură cu societatea. Din nefericire, acest efort de a realiza ruptura prin deriziune este în

[44] Marcel Duchamp (1887-1968) – pictor avangardist, promotor al "non-artei". (n. t.)

definitiv tocmai ceea ce nu pune nimic în discuție și lasă inițiativa artistului parcă la jumătatea distanței dintre două scaune, în oceanul lui „indiferent ce".

Într-adevăr, ni se repetă fără încetare: arta este o simplă producătoare de obiecte. Mai mult chiar, arta nu este decât o creatoare de obiecte. Credeți că arta este abilitată să exprime ceva? Câtuși de puțin! Nu există sens, nu există subiect, nu există poveste, nu există temă, nu există expresie, nu există nimic „de spus", nu există semnificație, nici însemnătate, există doar, singur, obiectul care se află acolo. Romanul este un obiect. „Rațiunile de a fi ale textului se află în textul care se citește și nu în diverse idei primite din extra-text. Putem așadar să ne întrebăm dacă interesul exclusiv arătat unei cărți despre viață nu are tocmai rolul de a oculta perfect viața cărților." (Ricardou[45]) Nu se poate o mai mare glorificare a societății de consum și a lumii obiectelor. Arta există în exclusivitate pentru a produce obiecte (Tarabukin, op. cit.). Cu alte cuvinte, ea nu este chemată să le reproducă pe cele existente și, mai ales pe cele din natură, dar este producătoare. Îndeplinește în cele din urmă aceeași funcțiune ca și industria. E vorba să creeze obiecte noi. Cum să nu remarcăm că avem de a face mai puțin cu o școală „constructivistă", ci cu una „productivistă" (și ne e greu să înțelegem de ce școala respectivă și Tarabukin au fost condamnați în URSS)! Câtă superficialitate! Simplu reflex nu al lucrurilor tehnicizate, ci al însăși mentalității tehniciste. Dar în același timp trebuie să fim conștienți că arta este devalorizată în mijlocul acestei invazii a obiectelor;

[45] Jean Ricardou (1932-2016) romancier și teoretician al romanului, apropiat de gruparea de la *Tel Quel*. (n. t.)

pare evident că un obiect „de artă" își are locul în rând cu celelalte obiecte și nu mai este un element de atracție sau de contemplație. Artistul nu mai este un creator pus să facă față acestei creații prodigioase de produse, materii, utilități, nevoi, semne, lansate zi de zi de operația tehnică. Toată creativitatea se concentrează în tehnică și milioanele de obiecte tehnice atestă această creativitate mult mai strălucitoare decât tot ce poate produce un pictor sau un muzician. (De unde acea furie ce-l cuprinde uneori pe artistul care încearcă - involuntar - să producă la fel de repede ca și mașina. Una, zece opere pe zi...). Acesta este pus parcă într-un fel de imposibilitate de a crea o alternativă, staționează pe malul uriașului curent tehnic... În ansamblul societății, aceasta se va traduce prin trecerea activităților intelectuale pe un plan secund: cel al reflexivității. Este vorba despre o contemplație - explicativă - și în cele din urmă de o duplicare necontenită. O putem constata în ceea ce privește problemele hermeneuticii moderne, dar și structuralismul. Or, un asemenea spor de reflexivitate, devenită pasivă ca urmare a excesului de creativitate tehnicistă, atrage după sine sterilizarea completă a intelectualilor și a artiștilor. Aceștia, reduși în fapt la non-creativitate, își găsesc justificarea situației lor în această reducție reflexivă, iar cercul este închis: prin aceasta ei ajung exact în locul pe care sistemul tehnicist li-l rezerva lor.

Sub efectele fenomenului tehnicist, singurul important, singurul care contează, devine obiectul. Căutarea sensului, a frumosului, a expresiei, a comunicării, a valorilor, a „ideilor morale", a întrebărilor metafizice, toate acestea ne împiedică să vedem pictura sau să ascultăm muzica. Căci importante sunt pictura „în sine", muzica „în sine".

Obiectul pictat, doar atât, iar în spatele lui nu mai trebuie căutat nimic. Despre chipurile pictate de Manet s-a putut scrie: „Nu pretindeți din partea lor niciun sentiment, nicio idee. Participă la încremenirea unei naturi moarte. Sunt niște fragmente de pictură al căror interes se reduce la chestiunile tehnice pe care le ridică." Și această afirmație este și mai teribil de adevărată cu privire la personajele de lemn ale vameșului Rousseau[46]. Primitivism? Poate. Dar un primitivism al erei tehniciste, al universului de obiecte în care omul nu se distinge de celelalte lucruri. E un fragment de pictură. Nimic mai mult. Reducerea feței uman la un obiect printre alte obiecte: aceasta este una dintre marile realizări ale picturii moderne. Confirmând, exprimând doar realitatea societății tehniciste. O declarație uluitoare a lui Francastel, într-un interviu din Le Monde, este edificatoare în această privință: „Mulți oameni inteligenți și cultivați se dovedesc orbi în fața unei opere de artă. Se găsesc la muzeu: dar oare ce văd? Văd cartușele pe care sunt scrise niște titluri. Văd subiectele. Nu văd tablourile. Un artist sau un privitor sensibil este izbit nu de ceea ce reprezintă, ci de ceea ce sunt tablourile. În ce mă privește eu nu sunt atent niciodată, absolut niciodată, la subiectul unui tablou. Asta nu mă interesează. Încep prin a privi tabloul. Dar un pictor realizează asta mult mai puternic. Unui pictor puțin îi pasă ce reprezintă un tablou. Pentru el există doar tablouri bune și tablouri proaste, în care se exprimă, din punctul lui de vedere, un ansamblu coerent de observații." (*Zăbrelele Timpului*, martie 1977)

[46] Henri Rousseau, zis Vameșul (1844-1910) – pictor post-impresionist, a cultivat pictura naivă și primitivismul. (n. t.)

Pictura nu mai este o lucarnă deschisă către un „altundeva", către un „dincolo"; trebuie să ne oprim la suprafața pânzei (de altfel aparența înșelătoare a perspectivei e refuzată); totul este redus la subțirimea stratului de vopsea, pentru că aici e „pictura-pictură", o pictură obiect, nu un punct de plecare al meditației, un simbol al infinitului. Vedem cât de mult această artă modernă, pe care Malraux încerca cu disperare s-o integreze (deși a putut spune, poate pe un ton tragic, în prezența lui Vasarely: „S-a terminat cu pictura...") este în contradicție cu tot ce Marlaux a vrut să spună despre artă și poate a descoperit și a proclamat, pornind cu siguranță de la „punctul de vedere" potrivit căruia nu mai există sens, există numai obiecte. O retrospectivă disperată. *Textul*, luat în sine, devine la fel un obiect și devine chiar text „sacru". El trebuie supus unor încercări de lectură multiple, unei rețele de analize ce solicită o atenție de cabalist sau de teolog vizavi de un text sacru sau de om de știință vizavi de obiectul studiului său. Textul luat drept obiect. Scriitorul ce scrie luându-se drept obiect. Romanul obiectual privind totul ca pe un obiect. Vom ieși cu greu de aici. Și e de asemenea greu de crezut că toate acestea sunt doar produsul creației artistului stăpân pe deplin pe creația sa. Nu e întâmplător că ele se produc într-un proces de reificare. Și se știe că muzica merge pe același drum. Ea este producătoare de obiecte sonore. Ea nu poate fi compusă decât recurgându-se la „pachete de sunete". Mole ne reamintește că Meyer Eppler[47] a numit compoziție autentică atitudinea unui muzician care asamblează, în voia imaginației sale

[47] Werner Meyer Eppler (1913-1960) – fizician german, preocupat de acustică și fonetică. (n. t.)

euforice toate *obiectele sonore* extrase din universul înconjurător sau din mediul electronic. „Obiectul sonor este un sunet mai mult sau mai puțin complex, mai mult sau mai puțin lung, etc. ... definit fizic prin trei dimensiuni (timp, frecvență, intensitate) și definit subiectiv printr-un anumit număr de calificative (un sunet canelat, celular, armonic, crescător, etc.). Importantă este însă referința la *obiect*. În toate situațiile. Și indiferent despre care dintre arte ar fi vorba, important este în cele din urmă obiectul produs. Acum câțiva ani, Charbonneau scria: „Arta pare a se angaja din nou pe calea unei iluzii a realității, dar trebuie să fie în gardă: dacă nu mai e vorba despre Dumnezeu, e vorba atunci de pictură și nu de realitate..." Așa este. Dar artistul modern ar răspunde: „Desigur, *singura* realitate este pictura sau compoziția muzicală." Iar această dominație a obiectului coexistă cu voința de a separa textul de sensul său explicit și de cel care vorbește sau scrie. Limbajul, ca de altfel și arta, este distinctă de orice semnificație intenționlă pentru că obiectul este doar un obiect. În același interviu, Francastel declara că opera de artă nu ține cont de semnificație, că opera depășește orice semnificație, că artiștii nu sunt interesați de ceea ce reprezintă lucrurile. „Ei au o percepție directă a lumii exterioare, care nu este deloc intermediată de verbalitate, și o reproduc ca atare". Și îi citează, pentru a-și ilustra afirmația, pe Léger[48], pe Matisse[49], pe Delaunay[50]. Este întru totul exact. Dar trebuie precizat că e vorba despre

[48] Fernand Léger (1881-1955) – pictor cubist. (n. t.)

[49] Henri Matisse (1869-1954) – pictor de avangardă, creatorul fovismului. (n. t.)

[50] Robert Delaunay (1885-1941) – pictor abstracționist, creatorul orfismului. (n. t.)

artistul modern. N-a fost întotdeauna așa. Rembrandt căuta să *spună ceva explicit*, să transmită un mesaj, să facă o mărturisire de credință. Restul era doar un mijloc, doar un suport, mai mult sau mai puțin potrivit, mai mult sau mai puțin veridic... Dar dacă artistul produce obiecte ca atare, de ce s-ar pretinde ca acestea să aibă cel mai vag sens noțional sau emoțional; obiectul produs poate vorbi prin el însuși, și numai prin el însuși, dacă este separat, așa cum pretinde arta modernă, de locutorul său. R. Barthes[51] a susținut cu putere aceasta, mai ales în *Sade, Fourier, Loyola* (1977). Scriitura, în dimensiunea ei de obiect, este mai semnificativă decât conținutul textului. Nu este prin urmare cu totul corect să afirmăm ca mai sus că el n-are *nicio* semnificație, dar are una diferită de mesajul său explicit, de ceea ce locutorul a vrut să afirme, de „fondul" său. Pe de o parte, este evident că opera de artă *depășește* sensul, mesajul pe care autorul *a vrut* - dacă a vrut - să i-l confere, dar, pe de altă parte, este oare legitim să ne atașăm doar de ceea ce e dincolo de intenționalitate, tratând cu dispreț sensul intenționat sau noțional al „predicii", al anecdotei sau al pretextului operei? Oricum, important rămâne numai obiectul; nu avem nevoie să știm cine l-a pictat, sau l-a compus, sau l-a scris. Nici care erau intențiile sau convingerile acestuia. Acum obiectul este aici. Nu mai e loc pentru anecdotă, nici pentru sens. Trebuie să ne consacrăm obiectului. Și asta e tot. Iar de admirat este că artistul, captat pe de-a întregul de această pulsiune profundă a societății noastre, renunță la pretenția de a mai spune ceva. De asta am făcut mai sus precizarea „dacă a vrut".

[51] Roland Barthes (1915-1980) – critic, semiotician, teoretician al literaturii, reprezentant de seamă al structuralismului. (n. t.)

Acum creatorul fabrică obiecte. Nu mai vrea să exprime nimic. Aceasta simplifică situația, Interpretul și creatorul au căzut de acord. Dar de ce se întâmplă așa?

Trebuie să înțelegem că toate elementele pe care tocmai le-am pus în evidență corespund perfect procesului tehnicist. Reducerea operei de artă la obiect coincide cu reducerea producției manuale, artizanale la fabricarea oarbă de obiecte în masă. Ruptura dintre fabricant și produsul său, dispariția mărcii personale și, mai presus decât orice, dispariția sensului, sunt un rezultat direct al tehnicii. Fabricat printr-un proces industrial enorm, în serie, etc., cum ar putea obiectul fi altceva decât un obiect? Tehnica nu-și propune decât să ne ofere obiecte fără identitate. Originea, intenția, sunt absente. La fel și sensul. Căci tehnica este, prin natura ei, evacuatoarea oricărui sens. Ea se reduce la o *operație* care fie că produce obiecte, fie că instituie o procedură abstractă. Există doar o acțiune de „facere" și „făcutul". Nici un obiectiv, nicio finalitate[52]. E suficient ca operația să funcționeze. Iar opera de artă este acum asimilată perfect. Pe de o parte contestarea, refuzul ei, pe de altă partea demodarea rapidă a tot ce ni se prezintă astăzi drept nou corespund exact și perfect cu ceea ce se întâmplă cu obiectul tehnic. Conil-Lacoste[53] putea să se întrebe pe bună dreptate (**Le Monde**, octombrie 1967): „Putem să ne întrebăm, de câțiva ani încoace, care sunt șansele ca elaborările cele mai ridicole ale avangardei - mobile de fier, colaje, lăzi de gunoi, nailonuri carbonizate să fie

[52] În legătură cu lipsa de finalitate în tehnică v. J. ELLUL, *Sistemul tehnicist*. (n. a.)

[53] Michel Conil-Lacoste (1923-2004) – scriitor, jurnalist și critic de artă. (n. t.)

recunoscute drept opere de artă și peste cincizeci de ani, atunci când nepoții noștri le vor descoperi la vânzarea vechiturilor dintr-un pod sau în îngrămădeala din vreo pivniță, presupunând că ele se vor păstra intacte până atunci. Ce longevitate, ce speranță de viață culturală putem oare spera de la pompele și bazinetele de toaletă retușate de Tinguely[54], de la bielele lui Viseux[55], așa-zisele compresii ale minunatului César[56] sau chiar bureții albaștri ai celebrului Yves Klein[57], indiferent care ar fi justificarea lor într-un context dat și oricât de legitimă ar putea să fie adeziunea noastră atunci când sublimarea ingredientelor cu pricina ar depăși în suficientă măsură dorința de a scandaliza? Și câte dintre aceste produse extremiste n-au căzut deja în uitare în vreun hangar, din cauza unui camionagiu distrat sau a obscurantismului unui vameș? Exemplele savuroase nu ne lipsesc câtuși de puțin."

Or, aceasta corespunde perfect cu milioanele de produse ale societății tehniciste care sunt aruncate după ce au fost utilizate o singură dată (ambalajele) sau imediat după ce și-au pierdut puțin prospețimea. Triumful obiectului corespunde cu îmbătrânirea lui foarte rapidă. Și cu opera de artă se întâmplă la fel ca și cu oricare alt produs. Încă de la începuturile ei, arta și-a propus să creeze opere eterne, perene. Astăzi s-a schimbat în totalitate; s-a obiectivat, adică a părăsit

[54] Jean Tinguely (1925-1991) – sculptor elvețian, creatorul sculpturilor animate numite meta-mecanice. (n. t.)

[55] Claude Viseux (1927-2008) – pictor și sculptor, a folosit în sculpturile lui piese de vapor și de automobil. (n. t.)

[56] César Baldaccini, zis César (1921-1998) – sculptor, membru al grupării Noilor Realiști, fondată în 1960. (n. t.)

[57] Yves Klein (1928-1962) – pictor minimalist. (n. t.)

sfera sensului, a eternității, a ființei. Și lucrul acesta este adevărat chiar și în privința artei „cu mesaj", este *actuală* doar pentru moment, iar produsele ei își pierd actualitatea la fel de repede ca și ultima informație de la radio. Pictorul reproduce conștiincios pe pânză titlurile ziarelor despre războiul din Algeria. Autorul dramatic provoacă o mare emoție scriind despre Vietnam. Dar de îndată ce aceste evenimente trec, nu mai rămâne nimic. Astfel expresionismul el însuși a fost produs de societatea tehnicistă. Împotriva a tot ce s-ar putea crede, el este, așa cum a demonstrat Adorno, de asemenea obiectivitate. Conținutul expresionismului, subiectul absolut , nu este câtuși de puțin absolut; tocmai în starea lui de izolare își face apariția societatea. E vorba și aici, ca în *întreaga* artă modernă de o alegorie a societății tehniciste, dar de o alegorie care îi adoptă perfect caracteristicile și orientările. Trebuie mers mai departe: așa cum, la un anumit nivel al producției, tehnica universală care produce obiecte mereu noi sfârșește prin a produce lucruri superficiale, inutile și derizorii, astfel încât sistemul cel mai eficace, cel mai riguros, cel mai rațional ajunge să creeze produse stupide și incoerente, tot așa noua obiectivitate eșuează tocmai în ceea ce detestă mai mult: ornamentul, barocul... Tot ce nu deține în opera de artă o funcție determinată (și de aici proiectul structuralist de a descoperi funcții în fiecare text) trebuie să fie eliminat. Retorica, anluminura, barocul - toate acestea sunt condamnabile, dar raționalismul totalitar debușează în iraționalism[58]: opera de artă în totalitate funcțională va fi în totalitate lipsită de

[58] În legătură cu raționalul și raționalul din tehnică, cf. B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul.* (n. a.)

funcții... Atunci se cade în tot ce poate fi mai grotesc: în *Kitsch*[59]. Pentru că s-a negat ceea ce nu este funcțional în opera de artă, ceea ce nu este reductibil la obiect, căci non-funcționalul este cel care transcende simpla existență a obiectului ca obiect. „Și cum opera de artă nu poate fi în niciun caz realitate - spune Adorno - eliminarea oricărei caracteristici de aparență nu face decât să sublinieze încă și mai puternic caracterul de aparență al existenței sale." Dar s-a făcut și un pas în plus, căci opera de artă, așa cum am văzut, pretinde tocmai că este realitate. E la fel ca și produsul tehnic: un mediu nou.

Evoluția lui Dubuffet este exemplară din acest punct de vedere[60]. Acest pictor extraordinar care s-a folosit de atâtea procedee le subordonează unei puneri în discuție fundamentale și tocmai desfășurarea acestei puneri de discuție este semnificativă. Gândirea lui, căutările sale corespund celor mai autentice trăiri ale unui om plonjat în mediul tehnicist, iar demersul lui este similar cu acela al tehnicii în raport cu mediul natural. El caută nu doar să se elibereze de întreaga tradiție, ci să pună de asemenea în discuție cultura în totalitatea ei, „spiritul culturii" și, mai mult de atât,

[59] G. DORFLES, *Il Kitsch* (ed. ital., 1968) *Kitsch* este un cuvânt german intraductibil în franceză și desemnează un anumit tip de artă, accesibilă publicului, bazată pe reproduceri; *Kitsch*-ul este însoțit de publicitate și modă. Sunt *Kitsch* statuile din cimitire, grilajele de la metrou, bibelourile religioase, dar și obiectele de artă orientală, chinezești, hinduse, vietnameze, eschimose, care copleșesc Cartierul Latin. *Kitsch*-ul corespunde "cu prostul gust, cu moda, cu un neant al gândirii publicitare". El posedă formele exterioare ale artei, dar exclude creativitatea. Calculatorul nu poate crea decât Kitsch, căci acesta nu se produce decât în mare cantitate și prin reproducerea formelor altădată originale. (n. a.)

[60] Cf. LOREAU, *Jean Dubuffet. Strategia creației*, 1977. (n. a.)

mediul în care omul a trăit până acum. Dubuffet vrea să dea la o parte aparențele. Vrea arta brută. Negarea nu doar a obiectului, ci a materiei însăși. Totul îi stă la dispoziție: vopselele emulsionate, ipsosul, noroiul, lacerarea hârtiei, intarsiile, inciziile, „agresiunea oțelului, loviturile cu tăișul și ascuțișul". Trebuie ca aceeași mișcare să fie producție și disoluție, figurare și de-figurare. Trebuie să se plonjeze în adâncul materiei, în interiorul obiectelor, pentru a le contesta și a le distruge. Orice construcție exterioară e abolită. Artistul plonjează în indescriptibil. Folosește scursorile de culoare, bitumul, murdarul, confuzul, nezămislitul. Dislocă, așa cum dislocă, la rândul ei, și materia: este dezagregarea lumii vechi prin explozia tehnicistă. Dar nu peste mult apare întrebarea: „De ce să nu lăsăm materia să-și inventeze sigură figurile?", iar atunci, după disoluție, vine obligatoriu dislocarea, ca o a doua epocă a invenției „materiilor": acum, ieșit din el însuși, pictorul se supune materiei, materialelor care preiau comanda și produc. Și iată cum, cu ingredientele cele mai artificiale, materiale sintetice, produse chimice foarte sofisticate, pictorul reface materia brută: „ușor să creeze confuzie, el imită pietrele, pământul, substanțele naturale și nu există printre ele niciuna care să nu fie factice, care să fi fost efectul tratării cu substanțe chimice". Întoarcere la materie, dar numai *în aparență*, o aparență fabricată de pictor, întoarcere implacabilă la obiect. Și întreaga evoluție a lui Dubuffet (pe care nu o vom mai urmări în a treia și a patra epocă de creație)[61] exprimă perfect pretenția, tipic demiurgică, a tehnicii, vădită în acest

[61] Toate acestea vor fi demonstrate într-un studiu amănunțit care o să apară în curând. (n. a.)

proces de imitare, de reproducere a naturii și a materiei, prin procedee artificiale, după ce a spulberat materia în componentele sale elementare, după ce a expulzat obiectul natural, producând milioanele de obiecte ale unui lumi noi, tot așa după cum Dubuffet va produce cu furie aceste obiecte informe, unul pe zi, câteodată chiar mai multe, serii întregi într-o singură zi.

Am remarcat așadar o serie de paralelisme între arta modernă și sistemul tehnicist, care se situează la un alt nivel de profunzime decât cel despre care s-a vorbit până acum. Ca și tehnica, artistul reduce totul la lucruri. Butor [62] o afirmă categoric în *Descrierea lui San Marco* sau *6 810* ooo *picături de apă*: cuvintele sunt niște pietricele, care, dispuse într-un anumit aranjament pot reproduce pentru cititor bazilica San Marco. Desigur, nu printr-o descriere sau și mai bine, cuvintele sunt niște picături de apă din a căror combinare poate rezulta cascada Niagarei. Cuvintele sunt indiferent ce, în afară de purtătoarele unui sens. Și descoperim aici, în chip miraculos, echivalentul unui vast proces tehnicist: grație unei asemenea operațiuni magice vom ajunge să producem pe cale artificială tot ce există și se produce de milenii întregi: de exemplu o aureolă boreală. Butor vă refabrică San Marco cu ajutorul cuvintelor. Nu cu ajutorul impresiilor sale despre ea, nici al meditațiilor declanșate de bazilică... toate acestea sunt prea banale. Nu, San Marco în sine. Dar bazilica există deja, la ce bun s-o refabricăm? Singura rațiune este prestigiul operației magico-tehnice și dispariția subiectului. Butor este un excelent tehnician care se integrează

[62] Michel Butor (1926-2016) – romancier și eseist, reprezentant al Noului Roman francez. (n. t.)

perfect în sistemul tehnicist, nimic mai mult. De data aceasta, am depășit cu mult influența directă a tehnicii. Chirico[63], Léger[64] au pictat tehnica, au pictat *despre* tehnică, și, mai mult decât atât, au transpus în pictură impactul dintre om și tehnică. Toate acestea aparțin trecutului: nu mai există uman, nu mai există dramă, nici „șoc al viitorului"; artistul a intrat în joc și transpune în opera lui esența tehnicului. Pictează, scrie, dar nu despre tehnică, ci exprimă caracterul profund al tehnicii, chiar dacă nu vrea să o facă. El nu cunoaște această tehnică. Barometrul nu disertează despre presiunea atmosferică, nu știe despre ce este vorba, doar transpune. Asta e tot. Așa este artistul modern cu adevărat. Și nu poate proceda altfel, fiindcă așa este efectiv lumea în care trăiește. Iar, pentru a termina, iată un ultim exemplu: René Curring lucrează cu înregistrările emisiunilor pe unde scurte venite din toate părțile lumii. Face combinații de sunete, de pocnituri, de voce indistincte, de bruiaje, de fading[65], de explozii sonore, de scârțâituri, de bâiguituri, adică reproduce ceea ce auzim efectiv atunci când tatonăm cu butonul unui radio scala de unde scurte. Singura caracteristică a unei opere de artă: există o voință *de a produce*, de a aranja, de a ordona... după anumite reguli? după legile compoziției muzicale? un canon? - nu se știe... Sunetul de bază nu este nici cântecul păsărilor, nici vuietul mării... Este un zgomot mecanic, produs și înregistrat cu ajutorul unei mecanici. Omul exprimă acest mediu, dar nu produce nimic altceva decât niște zgomote mecanice. Exprimă o tehnică în

[63] Giorgio De Chirico (1888-1978) – pictor suprarealist italian.(n. t.)
[64] Fernand Léger (1881-1955) – pictor cubist. (n. t.)
[65] Variație a atenuării semnalelor sonore. (n. t.)

mișcare. Este el însuși un tehnician care transpune această tehnică. Nu este sensibil, nici în ființa, nici în inima lui, decât la această tehnică. El se situează în exclusivitate la nivelul propriei sale adaptări la sistemul tehnicist. Și nu transmite nimic seducător, „frumos", agreabil, sensibil, nu are în vedere, cu certitudine, să ne facă a lua act de oroarea universului lucrurilor! Și acestea sunt depășite! Artistul e doar interpretul fidel al acestui univers dobândit, care este al nostru, și nu se pune niciun moment problema de a-l contesta. Faptul e împlinit. Arta se ocupă acum de obiecte și de puterea lucrurilor.

Astfel, arta este reflexia realității tehniciste, dar la fel ca o oglindă care redă o imagine, ea nu cunoaște această realitate și nici nu poate s-o recunoască. Se limitează să fie indicatorul ei. Pictorii, cineaștii, muzicienii, nu înțeleg absolut nimic din acest sistem tehnicist. Când iau cuvântul, vorbesc cu totul pe lângă subiect, dar sunt, fără voia lor, niște remarcabili demonstratori. În același timp însă, această artă reprezintă totodată marele mijloc de subterfugiu al realității tehniciste. Mecanismul unui asemenea proces este dublu (ceea ce corespunde contradicției studiate anterior). Ba această artă ne vorbește despre o altă lume, despre politică, despre concepția marxistă și ne fixează atenția asupra unor baloane roșii, deturnând-o de la realitatea efectivă. Indicându-ne problemele politice, revoluționare, etc. ca fiind singurele hotărâtoare, această artă ne deturnează de la problemele reale ale epocii noastre: este creatoare de himere și de fantasme. Ba, alteori, pretinde că ne conduce la puritate, la un construct teoretic glacial, la o suprarealitate, la formă, la un „absolut" - ceea ce

constituie iarăși o deturnare. Mai rămâne totuși o întrebare: uneori, așa cum am văzut, acești creatori susțin că vorbesc despre lumea industrială: avem muzica concretă, filmele de anticipație, etc. Atunci nu sunt oare tocmai ei cei care fac să izbucnească la suprafață, sub ochii tuturor, semnificația acestei lumi? În realitate, nu, căci se produce o dublă reacție: specialistul va lua în considerare doar partea tehnică a acestor opere și nu se va mai ocupa de nimic altceva. Cât despre public, acesta va încerca o senzație de jenă, de neplăcere: această muzică este dezagreabilă, Mondo Cane e o oroare, iar reacția lui va fi: „În viață nu e așa! Ceea ce trăiesc este mult mai acceptabil decât aceste imagini, aceste sunete, și nu e adevărat că lumea e chiar așa." Și în cele din urmă, fără să li se spună, privitorul, ascultătorul sunt făcuți să-și accepte viața, așa cum e, prin intermediul acestor imagini care le repugnă și îi oripilează. Lumea tehnicistă nu e infernul. E mult mai subtilă. Iar imaginea infernului ne face să acceptăm cu gratitudine lumea tehnicistă. În felul acesta arta ba exprimă un mesaj compensatoriu vizavi de această insuportabilă tehnicizare, ba reproduce cu fidelitate tehnica însăși, situându-se însă de fiecare dată în raport cu ea și îndeplinindu-și rolul uniformizant în toate școlile artistice și în toate formele de expresie.

3

Mesajul și compensarea

Vom vorbi aici despre prima față a acestui Ianus estetic. Iar această față are, la rândul ei, două chipuri: arta modernă este mijloc de acțiune, forță revoluționară, purtătoare a unui mesaj, afirmare de sine, proclamație ideologică, dar, în același timp, o formă de compensație în raport cu mediul, joc, evaziune. Iar aceste două căi sunt strâns legate. Evaziunea se pretinde revoluționară, în timp ce mesajul este compensatoriu.

I. TEHNICA NAȘTE O ARTĂ IDEOLOGICĂ

Să evităm o neînțelegere: scriind toate acestea, noi nu ne supunem schemei repetate de sute de mii de ori și luate drept adevăr științific: „Totul este politică. Totul este politică de clasă. Orice artă exprimă o ideologie. Pe aceea a clasei dominante. Ideile dominante sunt cele ale clasei dominante, etc." Pseudo-marxismul este lipsit de valoare în orice domeniu. Ar trebui să reflectăm la chestiuni cum ar fi: cum se face că arta sovietică din 1925 în 1960 a fost identică cu arta oficială occidentală a secolului al XIX-lea, cum se face că, începând din 1955 toată ideologia exprimată de arta

occidentală, inclusiv cea americană, este contestatară? Înseamnă că în URSS n-a avut loc nicio revoluție socialistă sau că ideologia burgheză nu mai este dominantă în lumea occidentală după 1955? E greu de crezut. Și cum se face de asemenea că după 1960 evoluția ideologiei artei din URSS reproduce fidel ceea ce s-a întâmplat după 1890 în lumea occidentală? În realitate trebuie să revedem interpretarea ideologiei dată de Marx. Ideologia ca reflectare, voalare și justificare. Dar nu doar cu privire la situația simplistă a dominării „de clasă", ci mai degrabă cu privire la realitatea socială. La noua realitate care este societatea tehnicistă (implicând și ea raporturi de dominație, dar care nu mai sunt cele din secolul al XIX-lea) și pe care ideologia o voalează și o justifică în același timp. Mai ales ideologia transmisă prin artă. Ne-am limitat până aici să arătăm care era această ideologie în secolul al XIX-lea occidental. Acum trebuie însă să-i adăugăm triplul rol al ideologiei analizat de Marx, rolul de compensare. Arta este efectiv un fenomen de compensare în raport cu realul. Voi reveni la aceasta. Dar prima remarcă care trebuie făcută, o remarcă indispensabilă, este sporirea prezenței factorului ideologic în artă. Socotesc că ne găsim în fața unei mutații considerabile (dar poate nu unică în decursul istoriei). Arta a fost întotdeauna unul dintre produsele funcției de simbolizare. Am văzut deja în capitolul precedent că mediul tehnicist nu îi este propice simbolizării, iar, în măsura în care simbolizarea își pierde importanța, sporește ideologizarea. Omul introduce, în mod conștient, voluntar, un conținut ideologic, care vine să dubleze conținutul ideologic involuntar și care îi dă un sens artei, după ce aceasta și-a pierdut sensul care rezulta din simbolizare. Începând de acolo, vom avea astfel de a face, pe de o

parte, cu ideologia voluntară (mesajul revoluționar de exemplu) pe care artistul intenționează să o exprime, iar, pe de altă parte, cu faptul că activitatea artistică joacă un rol ideologic involuntar: de exemplu pe acela de *a voala* sau de a justifica realitatea tehnicistă, dar și acela de a compensa pentru receptor ceea ce e intolerabil în mediul tehnicist, dându-i posibilitatea să se „decomprimeze", să se „defuleze". Dar cele două fenomene, simbolizarea și ideologizarea nu funcționează la același nivel. Simbolizarea are în vedere, evident, „problemele ultime", sensul lumii și al vieții, relația (sau absența relației) cu absolutul, confruntarea cu originea sau cu moartea, etc., în timp ce ideologizarea se referă la problemele mai concrete și mai apropiate. Această substituire a simbolizării prin ideologizare este unul dintre aspectele așa-ziselor „revoluții coperniciene" (multiple și succesive): totul este adus la nivelul omului, totul este centrat pe viața lui activă și politică. Nu mai există „dincolo", sens, absolut sau eternitate; există doar omul, cu viața lui imediată, cu dimensiunea lui temporală, în in-sistența, și nu în ex-sistența sa, în socialitatea lui, iar ceea ce contează este realitatea politică. Or, această „revoluție copernicianǎ" este în mare parte opera tehnicii sau, mai curând, a tehnicizării societății întregi. Simbolizarea are din ce în ce mai puține posibilități de a se exercita pentru că universul uman a fost redus la om, stăpânul a toate, măsură a tuturor lucrurilor, ceea ce este efectul tehnicizării. Reciproc, această tehnicizare implică ideologizarea. Nu te poți lansa într-o aventură atât de gigantică precum aceea a tehnicii fără o ideologie. Nu-i poți pretinde omului un efort atât de considerabil fără motivație ideologică. Și, în cele din urmă, nu este posibil să produci un sistem atât de riguros, atât de greu

tolerabil fără o ideologie care, pe de o parte, să voaleze realitatea sistemului, iar pe de altă parte să-i facă efectele suportabile. Or, cu cât un sistem este mai riguros, mai rigid, mai totalitar și - într-un fel - inuman, cu atât trebuie să secrete mai multă ideologie care împiedică să fie văzut așa cum este în realitate și care îi furnizează omului compensații care să-i facă situația suportabilă (automobilul: cost, ambuteiaje, neplăceri de tot felul, poluare, perturbarea orașelor - voalate și compensate prin pasiunea vitezei, prestigiu social, etc.). Dar această ideologie exprimă în același timp refuzul categoric al omului vizavi de realitatea tehnicistă. Omul își refuză propria viață, fie felul de viață anterior, fie politica, fie chiar un aspect al sistemului tehnicist. Este un refuz radical, dar care, deoarece se exprimă pe cale ideologică, *se epuizează la acest nivel*. Compensarea se realizează acolo: se critică de pe poziții ideologice sistemul în cauză, ceea ce produce o satisfacție atât de mare încât nu se face mai niciun pas mai departe. Ideologia este justificatoare tocmai în măsura în care este contestatară, dar este o justificare de gradul al doilea în măsura în care consumă, epuizează dispozițiile agresive ale omului împotriva inumanului. Astfel, *în acest sens și în raport cu acest sistem* - n-am zis că întotdeauna și în toate cazurile - ideologia este radical contestatară. Dar acest refuz, această contestație sunt exact ceea ce îi permit omului să se justifice pe el însuși, care face parte din sistem și, prin urmare, trebuie să îi suporte efectele. Ceea ce caută omul e să demonstreze că el este totuși îndreptățit să se lanseze în această direcție, în aventura tehnicistă, în elaborarea tehnicii. Și nu poate demonstra asta decât atestându-și libertatea, probând că e liber; și cum ar putea s-o facă mai bine decât criticând lumea în care se găsește, recurgând la

refuz, la contestație. E micul său titlu de glorie. „Dovada că nu sunt dresat de sistemul tehnicist e că sunt distrugătorul moralei, al tabuurilor, că sunt un teribil revoluționar, că-mi insult părinții sau pe președinte, etc." Dar scandalul aparent este doar un factor de succes. Totul se uzează foarte repede și reacția societății nu apare niciodată la adresa celor care provoacă efectiv scandalul. Două ipoteze: sau scandalul este fictiv, pentru că nu e în legătură cu ceva important, sau societatea este total dezintegrată. Exemplu caracteristic – trupa Rolling Stones: golani insultând publicul, acumulare de delicte, absența muzicii în profitul unor zgomote infernale, droguri, etc. Au existat câteva vagi reacții potrivnice în Anglia și o primire entuziastă din partea tinerilor care cred în transgresare, rețete enorme, violențe și insulte, pentru că acestea rentează, absența oricărui mesaj, dacă nu cumva acesta se reduce la triumful succesului comercial. Dar în 1975 Rolling Stones are un public cultivat, care se vrea o elită. Iar trupa îi oferă publicului falsa violență, falsa transgresare, falsul erotism, care compensează perfect dificultatea de a trăi într-o lume tehnicistă. Grație echipamentului tehnic întrebuințat judicios ai impresia că trăiești în sălbăticia unui Far West imaginar, în mijlocul unui ciclon de zgomote și că plonjezi în inima brigandajului. Dar pentru a te bucura de acest atac aparent la adresa lumii așa cum e ea trebuie să plătești.... Dar toți revoltații de care vorbim se feresc cu strășnicie să pună în discuție sistemul tehnicist. El nu este redutabil decât pentru că este strict determinant, dar ideologia contestatară permite să se demonstreze că nu există nimic care să fie determinat de societate. Bineînțeles, nu tehnica este contestată; ideologia își joacă bine rolul, punând nefericirea omului pe seama a

ce vreți și nu vreți (exploatarea, lupta de clasă, morala, lipsa educației, complexul lui Oedip) cu excepția... cu excepția tehnicii, care nu este inatacabilă, dar este, pur și simplu, dată uitării. Iar atunci când este pusă în discuție, faptul provoacă numaidecât reacții virulente: ideologia contestatară nu suportă să fie contestată ea însăși. Ideologia ar înceta să mai fie voalare, pentru a deveni dezvăluire, dar atunci n-ar mai fi nici ideologie. Iar omul ține la asta. El ține teribil la ideologiile lui. Ea este compensatorie în raport cu realul în măsura în care, fără să critice realul, face să se ia drept real ceva care nu este realul, îi dă omului sentimentul, convingerea că este puternic, autonom, lucid, capabil de acțiune, lucruri care nu există în mod cert la nivelul realului. Or, această schemă pe care tocmai am schițat-o este specifică artei moderne. Ea este ideologică, pentru că este instrumentul privilegiat al acestei ideologii. Este contestatară și compensatorie, ea trebuie să abată atenția omului asupra unor false probleme și să treacă drept realitate (deși este o falsă realitate). Este un proces de justificare a omului, care nu se pune *altminteri* în discuție prin intermediul artei, sau altfel spus, omul pune în discuție totul, cu excepția esențialului (esențialul nemaifiind Dumnezeu, nici morala, ci tehnica și puterea.). Iar arta este nu numai purtătoarea acestei ideologii, expresia voalării și compensării, este ea însăși voalare și compensare, este ea însăși ideologie. Or, faptul acesta este cu totul remarcabil și de aici rezultă locul privilegiat pe care îl ocupă arta în procesul ideologic modern, fiind o piesă esențială a sistemului tehnicist. Arta actuală, așa cum am demonstrat, nu există decât grație tehnicii moderne, sub toate aspectele ei: materiale, procese, dar și mentalitate, etc. Ea este, la rândul ei, tehnică, utilizează tehnicile, este o formă

importantă a sistemului tehnicist, ea se formează, de exemplu, pornind de la MMC și este în același timp voalare și compensare. E producătoare de iluzii radicale, cu atât mai subtilă cu cât ea propagă ceea ce voalează, iar numerele ei de iluzionism se realizează pe măsură ce este mai tehnicizată. Devine mai contestatară, mai exorbitantă, operă a unor artiști blestemați, a marilor îndrăzneți care nu ezită să pună totul în discuție. Se va proclama așadar că artistul are o funcție socială. Conform ideologiei declarate, artistul este marele revoltat, el trebuie „să se alăture poporului luptător, să-l exalte, să-l descrie, să-l iubească, să încerce să-l înțeleagă, să-i vorbească și să vorbească despre el, să-l înfățișeze" (Alejo Carpentier[1]). Acesta e voalul. Dar funcția lui socială efectivă și reală este aceea a unui autor de divertismente care distrage atenția de la real, tocmai prin violența sau ingeniozitatea lui și fabrică, grație tehnicii, un univers iluzoriu care îi permite omului să suporte în continuare condiția cumplită la care este redus. Vom regăsi mai târziu un aspect al acestei probleme când vom da peste artistul ca arhetip al omului liber. Or, artistul este sfâșiat de contradicțiile pe care le-am evidențiat anterior, iar pe deasupra până acum arta a dat întotdeauna expresie funcției simbolizante, ceea ce în prezent nu mai este posibil: există o represiune severă în această privință și se va ajunge astfel la o expresie artistică barocă, exuberantă, exasperantă, delirantă. Pe deasupra, sistemul tehnicist, oferindu-i posibilitatea muzeului imaginar și punându-i mass media la dispoziție, plasează artistul într-o situație nouă prin raport la *tot* ce însemnase până acum atât sensul artei, cât și condiția lui. Era inevitabil să

[1] Alejo Carpentier (1904-1980) – romancier cubanez. (n. t.)

abandoneze acel trecut care era ireversibil, dar era inevitabil și să părăsească o situație cu desăvârșire intolerabilă, insuportabilă; pentru a ieși de aici artistul modern va plonja în ideologiile care îl înconjoară (ideologii sociale, metafizice, politice, etc.) și va începe să le exprime. Nu este vorba despre o invenție, despre o creație a artistului însuși, el intră în comunitatea ideologică contestatară, pentru că aceasta este singura posibilitate pe care i-o oferă sistemul tehnicist. El va căuta cea mai bună compensație: adică ceea ce îi permite cel mai bine omului modern să trăiască în lumea actuală. Un mic exemplu: tocmai în momentul în care peisajul natural era copleșit de fumurile industriei, când aerul orașelor era viciat, când atmosfera a încetat să mai fie limpede, când începea să se manifeste ceea ce se va numi mai târziu poluare, tocmai în momentul acesta în pictură era exaltată lumina, soarele adevărat, totul devine aerian ușor, pictura devine mai luminoasă, mai proaspătă, ceața e refuzată. S-a vorbit fără încetare despre lumina, care devine compensarea celei pe care procesul industrial era pe cale să o răpească. Lumina este marea temă a anului 1880, fină, difuză, descompusă într-o infinitate de nuanțe. Și când negați că tabloul este o „fereastră", vi se pune în față, ca o fereastră, tocmai realitatea care nu este acolo! Exemplele pot fi multiplicate la infinit. În aceeași epocă vom avea o artă care refuză utilitarul, iar arhitectul se vrea un Gaudi[2] sau un Philip Johnson[3], respingând radical funcționalismul. (Ph. Johnson, care ia apărarea principiilor stilului internațional explorează domeniul arhitectural al

[2] Antoni Gaudi (1852-1926) mare arhitect catalan, creatorul unui stil original în arhitectură. (n. t.)

[3] Philip Johnson (1906-2005) - arhitect american. (n. t.)

formelor pure, vrea să se termine cu arhitectura structurală și creează pavilioane care par ieșite din pictura lui Chirico[4].) Și pare că există aici o contradicție între această artă care refuză utilitarul, această artă gratuită... iar pe de altă parte, arta ideologică angajată politică... Dar nu e așa. Conflictul este pur formal, aparent, intervine doar la nivelul superficial al concepțiilor exprimate. În realitate, funcția celor două ideologii ale artei este aceeași: în ambele cazuri este vorba despre negarea sistemului tehnicist și despre fixarea atenției receptorului în altă parte. Doar căile sunt diferite. Același lucru se întâmplă și atunci când arta se reduce la o explozie fugară și cu siguranță antitehnică, pentru că nu-și propune să fie decât Ariel. Dar nu un Ariel *spiritual*; un Ariel *fugaci*; happeningul este eminamente o formă de falsă contestare, autojustificativă, care permite reluarea, începând de a doua zi, a funcției tehniciste. E fenomenul „off", „off-off", „off-off-off", care s-a manifestat cu violență în Statele Unite la începutul anilor 70. Refuz al lumii afaceriste, deschidere spre o artă purificată, expoziții și spectacole popularizate prin telefonul fără fir, existență clandestină (pentru a evita publicitatea), vizionări succinte de ateliere, invenții neduse până la capăt, căutarea scandalului și a provocărilor, spectacole duse până dincolo de pornografie, căci dragostea este expulzată din lumea tehnicistă, nuditate spectaculară, pentru că avem parte de o mediatizare de fier și de electricitate... Dar toate acestea sunt compensații și nimic mai mult. Această pulsiune a artei voiește cu disperare să depășească contradicția în care s-a închis singură, în care omul este închis de asemenea, voiește să

[4] Giorgio de Chirico (1888-1978) – pictor suprarealist italian. (n. r.)

exprime din nou ceea ce este real, ceea ce este adevărat, dar făcând aceasta, arta ascunde realitatea efectivă. Căci ea vrea să exprime un adevăr al naturii (nuditate, iubire) și un real (lumina, etc.) care se referă la trecut, care îi aparțin mediului natural, nu mai au nimic de-a face cu mediul tehnicist, sunt retrograde și naturiste (căci acolo nu mai există natură, nici natură campestră, nici natură umană perfect manipulată). Este o reîntoarcere la homosexualitatea naivă a păstorilor din Arcadia, a echipamentului eschimos pe Boul' Mich'[5], a coafurilor afro, căutarea originarului chiar în această artă (neelaborată, săracă), dar toate acestea rămân perfect inadecvate și superficiale, mici ornamente aplicate peste rigiditatea sistemului. Se dorește exprimarea realului, dar pentru a ne sustrage realului tehnicist ne orientăm spre Lumea a Treia sau spre natura de altădată. Nu e ceva diferit de Kitsch. Dar toată această activitate, toată această speranță se ciocnesc de un alt real, de determinismul inacceptabil, și putem spune că aspectul revoluționar al ideologiei artei moderne rezultă tocmai din acest conflict. Ea nu poate să reflecteze starea brută a sistemului tehnicist. Dar vrea totuși să exprime realul și adevărul. Dar acest real și acest adevăr sunt *altele* decât cele pe care le întâlnim, care ne sunt impuse la toate colțurile de stradă. Acel real trebuie așadar recuzat. Dar, deoarece este imposibil ca, în același timp, să se pună în discuție tehnica, este secretată o ideologie contestatară și revoluționară care își va găsi expresia în întoarcerea la Lumea a Treia și la natura originară. Ajungem așadar la credința, pe care o vom dezvolta amănunțit, că schimbările politice vor schimba omul și condiția artei. Dar, reciproc, schimbând arta, s-a

[5] Bulevardul Saint-Michel. (n. t.)

schimbat deja și societatea. Lumea se înșală numai în ceea ce privește factorii care comandă și compun această societate. Iar obnubilarea își atinge punctul culminant la comentatorii artei moderne, care, interpretând exact această artă, sunt apărătorii înverșunați ai tehnicii. Este un element foarte semnificativ. Ei sesizează până la ce punct arta modernă este expresia tehnicii, chiar și atunci se pretind ostili la adresa mașinilor (dar disputa în acest domeniu nu a depășit „mașina"), până la ce punct ea este produsul acesteia, or, cum această artă este admirabilă, tehnica, care o inspiră, nu poate să fie altminteri. Astfel Delevoy a măturat cu „o întreagă literatură care falsifică realitatea" (Carlyle[6], Ruskin[7] sau Bernanos[8]) pentru că exprimă niște complexe copilărești vizavi de mașini. Iar Francastel îl va pune la colț, cu aceeași condescendență disprețuitoare pe Mumford, Giedion, Geddes[9], pentru că îndrăznesc să pună în discuție raționalitatea tehnicistă... Asemenea comentatori afirmă explicit că revoluționarismul artei moderne se manifestă în raport cu indiferent ce, în afară de tehnică, privită ca un progres vrednic de admirație. Se declanșează astfel un joc extrem de subtil, în care vedem arta contestând aspecte superficiale ale tehnicii, de exemplu mecanizarea vieții sau raționalitatea, cultura industrială, pentru a promova obscuritatea, simbolismul (vai, pseudo-simbolic!), iraționalul, impulsia. Deși în realitate această artă este apropiată de structura esențială a tehnicii, pe care o contestă explicit, superficial, și intră în contradicție cu propriul său mesaj, cu propriul său proiect. Artistul modern încearcă mai

[6] Thomas Carlyle (1795-1881) – eseist și istoric scoțian. (n. t.)
[7] John Ruskin (1819-1900) – istoric de artă și scriitor englez. (n. t.)
[8] Georges Bernanos (1888-1948) – romancier și dramaturg. (n. t.)
[9] Patrick Geddes (1854-1932) – biolog și sociolog scoțian. (n. t.)

mult decât oricare altul angoasa dezumanizării, iar în exprimările lui o devoalează cu violență, dar și cu bucurie. Instinct al morții? El are pretenția la expresia ce mai directă, cea mai brută, cea mai puțin filtrată a acestei experiențe, făcându-și un titlu de glorie chiar din negarea ideii de om (așa cum o dovedesc toată pictura modernă și tot teatrul modern) și, în consecință, făcându-se oglinda sistemului dezumanizant pe care pretinde că l-ar pune sub acuzare. În realitate, această artă, care nu mai este simbolică, devine un fel de ritual care supralicitează, care agravează tehnicizarea generală. Ea „eliberează" impulsul refuzului, delirul omului plonjat în această raționalitate, dar în felul acesta are o funcție compensatorie și își supune delirurile rațiunii organizatoare a societății de azi. Astfel că dezumanizarea, strâns legată de standardizare, încetează de a mai reprezenta un șoc (trebuie să ai o minte tare îngustă și să nu înțelegi nimic din arta modernă ca să crezi că există vreo brumă de tragic în dezumanizare!) pentru a deveni un spectacol îmblânzit tocmai de delirul din care s-a născut, de excesele noii arte pentru care totul este permis. Procedând așa, această artă a pretins că s-a detașat de tehnicitate, transmițând un *mesaj*. Dar nu era vorba să istorisească o poveste sau să emită niște idei, ci să provoace anumite reacții, la care se reduce de fapt tot „mesajul" ei. Culori violente, secvențe în buclă, distorsionarea realului, convulsii de muzică violentă, caracteristici ale cinematografului underground, schițe în mișcare. Se pretinde că se iese în întâmpinarea publicului și fiecare școală (de exemplu grupul Change sau grupul Action poétique) le acuză pe toate celelalte că sunt teroriste. Doar întoarcerea la popor ar permite să se depășească tehnica și această situație fără ieșire... dar o asemenea

întoarcere rămâne sau pur teoretică, în cadrul unui discurs revoluționar, sau va produce o artă hipertehnicizată, cu desăvârșire ermetică. Această dezbatere nu datează numai de astăzi, dar îi este specifică societății tehniciste. Hipertehnicianul Lenin condamnase deja curentul Proletcult. Dar acest curent era el însuși angajat într-o falsă direcție. Și „non-publicul" la care ține atât de mult Francis Jeason[10] nu s-ar putea forma decât în vederea unei arte care să fie în același timp accesibilă și non tehnicistă. Dar o asemenea artă nu are cum exista. Nu este rezultatul cine știe cărei odioase conspirații burgheze faptul că teatrul popular atrage un public căutși de puțin popular, din care doar 4-5 la sută sunt muncitori[11].

[10] Francis Jeason (1922-2009) – filosof francez, cu preocupări în domeniul teatrului. (n. t.)

[11] Există în Le Monde, octombrie, 1971, o excelentă paralelă între cele două concepții despre teatrul popular, cea din 1950 și cea din 1969, care evidențiază exact atât evoluția tuturor concepțiilor despre artă, cât și impasul în care se află arta și din care încearcă să iasă tocmai cu ajutorul excesului, care îi permite omului să se întoarcă în universul său rațional tehnic liniștit după delirul estetic. Minunată tehnică, animal ascultător, confortabil culcuș, bucurie că lucrurile sunt exact ceea ce sunt - uh, am scăpat de coșmar. Toate acestea nu sunt decât teatru, sau pictură, sau muzică... un cinema adevărat. Iată această paralelă pe care ne permitem s-o reproducem:

De la un vis la altul

Cele două generații ale teatrului popular se aseamănă mai mult decât ar dori, chiar dacă avem în vedere doar originea lor comună, de "burghezi reciclați", iar viitorul le va apropia fără îndoială, sub efectul recuperărilor și supralicitărilor inevitabile.

Dar e adevărat că noul vis se definește în mare parte prin opoziție cu cel vechi, astfel că putem pune pe două coloane ceea ce le divizează, cel puțin teoretic:

Anii 50	Anii 70
	UNDE
În săli noi	Pe stradă, la locurile de muncă...
Fără scenă à l'italienne	Fără nicio structură fixă
În fața publicului	În mijlocul publicului
	PENTRU CINE
Pentru un număr mare de spectatori	Pentru grupuri reduse
Atragerea publicului	Ieșirea în întâmpinarea publicului
Pentru toate clasele laolaltă	În primul rând pentru clasa muncitoare
Se urmărește formarea spectatorilor	Se dă prioritate gusturilor spectatorului
Se mizează pe abonamente	Se mizează pe alegerea de moment
	CU CINE
Artiști în sprijinul publicului	Artiști în serviciul publicului
Moștenitori culturali legitimi	Bastarzi voluntari
Profesioniști	Amatori
Specialiști în expresie	Mimi spontani
Regizori	Animatori
	DE CE?
Cultură pentru toți	Luptă politică
Democrație culturală	Revoluție permanentă
Ordine mai bună	Dezordine
	CUM?
Teatru în sine de calitate	Nu există teatru în sine
Clasicii respectați	Clasicii disprețuiți
Dezburghezirea moștenirii culturale	Refuzul oricărei moșteniri
Exaltarea factorilor de unitate	Accentul pe ceea ce separă
Căutarea universalului	Denunțarea conținuturilor de clasă
Iluzie lirică	Lecție realistă
Reconcilierea eroului cu lumea	Chemarea la luptă
Modificarea raportului operă-scenă	Modificarea raportului operă-public
Admirație pasivă	Participare activă
Cultul eroului	Exaltarea grupului
Rit	Sărbătoare
Educație morală	Explozie fizică
Rigoare	Exuberanță
Utopie necesară	Victorie posibilă
Teorie generoasă	Practică violentă
Aplauze	Sloganuri
Reflecție	Acțiune

VILAR: Să făurim o societate bună după care vom avea poate și un teatru bun. (n. a.)

BENEDETO: Să facem teatru pentru a crea o societate în care fiecare își va face propriul său teatru.

Astfel societatea tehnicistă produce o artă ideologică care o justifică, utilizând provocarea și contestația. Și care nu poate avea nicio formă de exprimare care să nu compenseze ceea ce omul trăiește ca inuman.

II. MESAJ ȘI REVOLUȚIE

Arta modernă pretinde că ne face să acționăm sau să reflectăm. La New York, în noiembrie 1969, o expoziție de pictură cool, numită Street Events, organizată de douăzeci de pictori, a acoperit douăzeci de blocuri din Manhattan pentru a obliga trecătorii să vadă mai bine ceea ce îi înconjoară, să îi facă să ia act de ceea ce este cu adevărat lumea urbană în care trăiesc. Bienala de la Paris se prezintă ca o reuniune a deșteptătorilor de idei, a distrugătorilor de valori, a zdrobitorilor de dogme, manifestând încă dorința de a ne face să devenim conștienți de viața spulberată pe care o ducem cu toții. Pictorul mexican José Clemente Orozco[12], în celebra lui pânză intitulată *Academie*, arată în mod sclipitor ce a devenit universitatea, iar nu mai puțin celebra *Pictură* (1946) a lui Francis Bacon[13] revelează cu brutalitate monstrul în care trăim și care trăiește în noi. Or, ceea ce este interesant în legătură cu această pânză, punctul ei de plecare a fost imaginea unei păsări, care, prin deformări succesive a ajuns să înfățișeze ororile lumii noastre,

[12] José Clemente Orozco (1883-1949) – pictor și caricaturist mexican, cunoscut pentru picturile sale murale cu subiect politic. (n. t.)

[13] Francis Bacon (1909-1992) – pictor de origine irlandeză, autorul unei opere ce se caracterizează prin cruzime și violență. (n. t.)

exprimate atât de puternic, cu mult mai puternic decât în celebra *Guernica*. Dar acest mesaj, această viziune pe care ne-o transmit artiștii, este aproape întotdeauna pesimistă[14]. Literatura modernă este esențialmente pesimistă, teatrul, indiferent dacă îi aparține lui Genet[15] sau lui Arrabal[16], lui Dürrenmatt[17] sau lui Beckett, este disperat, pictura sau muzica sunt niște agresiuni de o violență ce nu cunoaște vreo limită. Dar cel mai adesea discursul conținut în aceste opere este în realitate mai mult un discurs politic decât unul despre societate. În ciuda titlurilor lor filosofice, lucrările lui Esslin[18] (*Teatrul absurdului* și *Dincolo de absurd*, 1970) arată că în toate piesele, de la Brecht încoace, e vorba, înainte de orice, despre politică. La fel de bine la Frisch[19] ca la Günter Grass[20]

[14] O excelentă notiță ironică a lui Paul FABBA (*Le Monde*, noiembrie, 1965) sublinia că, în mod ciudat, literatura este aproape în unanimitate pesimistă, în timp ce lucrările economiștilor sunt remarcabil de optimiste. El punea față în față, printre altele, *1984* al lui ORWELL și raportul grupului "HORIZON 1985" sau celebrul raport Sommers. Și aș putea adaugă aici și cea mai mare parte a sociologilor. (n. a.)

[15] Jean Genet (1910-1986) – prozator și dramaturg ale cărui opere explorează mediile interlope, abordează teme ca erotismul și homosexualitatea. (n. t.)

[16] Fernando Arrabal (n. 1932) – poet, prozator și dramaturg spaniol, reprezentant al "teatrului absurdului". (n. t.)

[17] Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) – prozator și dramaturg elvețian, maestru al tragicomicului absurd. Autorul celebrei piese *Vizita bătrânei doamne* și al romanelor *Judecătorul și călăul* și *Pana de automobil*. (n. t.)

[18] Martin Esslin (1918-2002) – scriitor și critic englez de origine maghiară, creatorul noțiunii de "teatru al absurdului". (n. t.)

[19] Max Frisch (1911-1991) – prozator și dramaturg elvețian, autorul piesei *Biedermann sau Incendiatorii*. (n. t.)

[20] Günter Grass (1927-2015) – scriitor german, laureat al Premiului Nobel, autorul celebrului roman *Toba de tinichea*. (n. t.)

sau la Havel[21]. Politică uneori disimulată în spatele fanteziei sau al erotismului. Aceeași analiză apare și la Jotterand[22] (*Noul teatru american*, 1970), indiferent dacă e vorba despre Living Theater[23] sau de Tennessee Williams[24] (în ciuda aparentului intimism al celui din urmă), de Albee[25] sau de Elia Kazan[26]: este vorba despre o punere în discuție a societății *americane* ca atare, așadar despre o contestație politică, despre un teatru care se adresează noilor forțe: „tineretul studios și negrii". Cât despre Sandier[27], eseul său *Teatru și luptă*, 1971 nu vrea să spună decât un singur lucru: că doar autorii cu intenții revoluționare au o oarecare valoare[28]. Din punctul de vedere al acestui militantism, Ionescu este pierdut. Dimpotrivă,

[21] Václav Havel (1936-2011) – dramaturg, om politic și dizident ceh, ultimul președinte al Cehoslovaciei și primul președinte al Republicii Cehe. (n. t.)

[22] Franck Jotterand (1923-2000) – scriitor și critic, autorul unui studiu despre teatrul modern american. (n. t.)

[23] Companie de teatru americană înființată în 1947, promotoarea unui teatru experimental libertarian. (n. t.)

[24] Tennessee Williams (1911-1983) – celebru dramaturg american, printre ale cărui creații majore se numără piesele *Menajeria de sticlă, Un tramvai numit dorință, Orfeu în infern, Dulcea pasăre a tinereții, Noaptea Iguanei*. (n. t.)

[25] Edward Albee (1928-2016) – dramaturg american, autorul piesei *Cui îi e frică de Virginia Woolf?*. (n. t.)

[26] Elia Kazan (1909-2003) – celebru cineast, regizor și dramaturg american. (n. t.)

[27] Gilles Sandier (1923-1982) – scriitor, regizor și critic de teatru. (n. t.)

[28] Un bun rezumat al ideologiei teatrului popular: cultură pentru toți, democrație culturală, lume mai bună, luptă politică, revoluție permanentă, sărbătoare, etc., cu toată orchestrația marilor orgi ale stângii, în *Arta de mase nu există*. (n. a.)

Vauthier[29] este adus în prim-plan. Pe aceeași linie, Peter Brook[30] nu oferă o explicație limpede. Teatrul ar trebui să fie un forum. El nu pretinde să acționeze chiar asupra politicului, se situează între mit și anecdotă și, datorită inserțiilor politice, căută să ne facă a lua act de o realitate universală a omului. Toate acestea se pot spune și despre roman. Acesta nu este o operă vrednică de atenție decât în măsura în care exprimă realitatea politică (în sensul larg) a epocii noastre, iar romancierul trebuie să stea „cu fața la realitatea politică unde cel puțin se folosește un limbaj limpede" (Carpentier). Acest studiu este interesant, căci autorul respinge căutările obscure și formaliste: există un limbaj limpede, acela al istoriei înseși, care se creează în jurul artistului. Numai angajamentul politic îi permite romancierului să se adreseze poporului. Autorul constată, în același timp, că dacă subiectele de roman lipsesc în lumea occidentală, poți găsi câte vrei în Vietnam sau printre palestinieni. Iar toți marii artiștii sunt de partea cea bună din punct de vedere politic. Cu un admirabil optimism, Carpentier afirmă că, dacă, la rigoare, pot exista și angajamente greșite, acestea sunt totuși extrem de rare. După el, există puțini romancieri, pictori sau muzicieni de dreapta (care reprezintă, firește, partea cea proastă). Germania nazistă este neglijată și se trece cu ușurință peste stalinism. Iar, ceea ce este cât se poate de remarcabil, o asemenea preocupare nu le aparține doar artiștilor „cu mesaj", adică acelora care o formulează explicit,

[29] Jean Vauthier (1910-1992) – dramaturg avangardist. (n. t.)

[30] Peter Brook (n. 1925) – celebru regizor și om de teatru englez. (n. t.)

ci și celor care se angajează în căutările formaliste cele mai abstracte, despre care vom vorbi în capitolul următor. Philippe Sollers[31] a fost un excelent militant de extremă stângă, deși în scrierile lui nu există nimic care să semene a propagandă[32].

Tot așa, pictura ilustrează un discurs politic. S-a văzut asta cu ocazia marelui conflict de la Expoziția 72 care trebuia să reprezinte un bilanț al picturii din ultimii doisprezece ani. Și s-a văzut că tabloul tradițional este confruntat cu obiectivismul și pictura critică, simplă ilustrare simbolică a unui discurs social sau politic. Și acești artiști au protestat până în pânzele albe atunci când guvernul a intenționat să controleze expoziția. Dar dacă vrei să faci politică, trebuie să te aștepți ca guvernul să intervină... Acum putem constata deja rolul unei asemenea arte; am văzut că ea oglindește sistemul tehnicist. Dar despre ce vorbește ea? Despre *politică*, în sensul cel mai îngust. Și ne arată, în realitate, până la ce punct discursul politic înseamnă voalare, mistificare, ignorare în raport cu realul. El se încarcă cu o pasiune care este falsă pasiune și, în măsura în care se ia în serios proclamând un mesaj politic, arată cât este de imposibil să iei politica în serios. Acest mesaj este întotdeauna, în mod necesar, de stânga. Dar această artă nu este doar purtătoarea unui adevăr politic, ea trebuie să fie pe deasupra și militantă. Ea trebuie să-l angajeze pe privitor sau pe ascultător într-o anumită direcție, la o anumită

[31] Philippe Sollers (n. 1936) – scriitor și teoretician, apropiat de gruparea Tel Quel. (n. t.)

[32] Înainte de retractarea lui Sollers, de altfel perfect explicabilă. Funcția ei rămâne aceeași. (n. a.)

acțiune[33]. Și încep să defileze atunci toți termenii uzuali ai contestației. Arta nu este demnă de acest nume decât dacă este contestație, proclamare a libertății totale (o temă ieșită direct din tehnicism: tehnica îți permite să faci orice... dar încărcată aici cu conținut ideologico-politic, libertate în raport cu puterea: ne întoarcem în 1789). Artiștii din 1970 puneau pe pânză Vietnamul, problema negrilor, Lumea a Treia, contestația tinerilor. Astăzi sunt la modă mediul și poluarea. Dar să fim atenți: aceste teme nu sunt tratate în legătură cu dezvoltarea tehnicii: se rămâne la politică, iar dacă există o degradare a mediului, este, evident, numai vina lui Giscard. Indiferent de obiectul contestației, important este mai întâi să se conteste, apoi să se facă din asta o problemă de ordin politic, în virtutea veneratului și niciodată criticatului principiu că totul este politică. Echipa spaniolă Cronica face din denunțul politic (la modul ironic) esența artei sale. Bineînțeles, contestația ia de asemenea forma transgresării și a „sacrilegiului". O artă care nu e purtătoare de sacrilegiu n-are nicio valoare.

[33] Trebuie de altfel să arătăm că această artă cu mesaj cunoaște două măsuri diferite: în țările unde domnește "liberalismul" democratic și republican mesajele revoluționare urlă: sunt directe, zguduitoare și proclamă necesitatea de a se da cu toate de pământ. Dar artistul este prudent: în țările cu dictatură de dreapta sau stânga mesajul devine abstract, simbolic și adesea indescifrabil. Astfel Papies va întrebuința materiale și culori sărace pentru a simboliza sărăcia simbolică a poporului oprimat de dictatura lui Franco, va picta un tablou în roșu și negru pentru a denunța sângele și moartea provocate de dictatură, etc. Dar acest limbaj simbolic este atât de obscur încât nimeni, nici poliția, nici poporul, nu înțelege nimic. Mesajul doar a descărcat conștiința pictorului! Prudența este mama siguranței: aceasta este deviza artiștilor moderni cu mesaj. (n. a.)

Ceea ce distinge „povestirile imorale" de un banal porno este intenția de sacrilegiu, adică politicul. Atunci, odată cu transgresarea noi asistăm la un fenomen semnificativ de recurență, care subliniază caracterul învechit al acestei arte în vogă. Incapabilă să cunoască realul, ea transmite o interpretare politică iluzorie a acestuia și ne invită să repetăm revoluțiile din 1789 sau 1917. Cézanne, Van Gogh, Gauguin[34], au avut conștiința transgresării efectuate, transgresare a culturii din epoca lor. La fel și primii poeți blestemați. Bineînțeles, se poate spune că Baudelaire a fost un poet blestemat în raport cu un anumit mediu, mercantil și burghez, dar rămânea un aristocrat în mediul intelectualității pariziene. Se poate și trebuie să se spună de asemenea că transgresarea efectuată de Cézanne și ceilalți era doar reflexul, transpus în opera de artă, al transgresării, mult mai fundamentale efectuate de tehnică în aceeași epocă în privința tuturor credințelor, a tuturor structurilor, a tuturor tradițiilor și, de asemenea, a culturii înseși. Să păstrăm, totuși, grandoarea acestor înaintași. Dar de atunci s-a ajuns la concluzia că nu poate exista o artă demnă de acest nume fără transgresare, fără insulte, fără violență. Nu mai există nimic de transgresat? Tabuurile morale și culturale au fost de mult abolite? Corpul social s-a dezagregat fără împotrivire? Nu contează! *Vom mima* transgresarea. Ne vom preface că întâlnim niște balauri care păzesc comorile libertății pentru a avea onoarea de a-i înfrunta. Vom proclama sus și tare existența odioasă a limitelor, a tabuurilor, a interdicțiilor, pentru a ne putea erija în niște eroi transgresatori. Și, procedând astfel, artistul își trișează

[34] Paul Gauguin (1848-1903) – mare pictor postimpresionist. (n. t.)

publicul, evocând monștri și interdicții care au aparținut altor epoci, dar cărora le afirmă actualitatea pentru a apărea drept eroi. Importantă este transgresarea. Nu contează a ce. Ceea ce ne conduce către o artă șovăielnică, care își schimbă necontenit obiectivul și stilul și care își trimite săgețile către ținte obscure. Provocarea însoțește, desigur, transgresarea și contestația. Consumatorul trebuie implicat „în procesul dinamic al actului creator". Mai cu seamă expresionismul, apoi toate formele noii arte, au fost violente și agresive. Este vorba, pe de o parte, de a se sfida tendințele conservatoare sau reacționare ale receptorului, de a-l împinge să se demaște, astfel că, făcând asta, el va eșua în ridicol, va deveni un obiect al deriziunii și al disprețului, somat să abandoneze această poziție de nesusținut, iar, pe de altă parte, de a-i provoca angajamentul, participarea. Se creează confuzie, cultivându-se insuportabilul, absurdul, deriziunea, principiul „totul este permis", vulgaritatea. Se face o sculptură pentru a provoca, un film pentru a provoca... Așa face de pildă Niki de Saint-Phalle[35], cu filmul său *Daddy,* care nu este, firește, decât unul dintre miile care se ridică împotriva tatălui, dar destul de demonstrativ. Provocarea se realizează atacând omul în zonele lui cele mai secrete, cele mai rezervate, în ceea ce se credea că mai are valoare, că mai este pur, că mai este just... Dar denunțul politic sparge abcesul și nu mai putem, evident, înțelege afecțiunea dintre un tată și fiica lui decât sub aspectul incestului. Dacă n-ar fi existat provocare, dacă nu s-ar fi scuipat în obrazul spectatorului, această producție n-ar fi fost nici măcar

[35] Niki de Saint-Phalle (1930-2002) – plasticiană de avangardă. (n. t.)

menționată. Dar după ce am înghițit sute de provocări cinematografice, teatrale, picturale, evident că suntem blindați, dar și puțin dezintegrați. În această situație de amorfism, de anomie, de mitridatizare e nevoie așadar tot timpul de provocări din ce în ce mai violente, de o supralicitare, ca și în privința transgresării. Această artă așa-zis revoluționară este în realitate doar un act de supralicitare. Iar atunci este adevărat că arta ar putea fi doar *ocazia* de a se da expresie unor conținuturi revoluționare. Astfel, pentru unii Expoziția 1972 n-a însemnat decât locul unor manifestații contestatare. Asta corespunde de altfel cu ideea happeningului, care ia locul oricărei creații durabile și repetabile. Dar acest „mereu mai mult" al unei asemenea transgresări necontenite, care își pierde sensul, e o luptă împotriva unor reguli absente sau a unor tabuuri fictive, conduce, ca urmare a pierderii sensului, la nonsens și la un fel de negare a oricărei posibilități a operei, la disoluție. Există o legătură directă între ansamblul „contestare-transgresare-protest-sacrilegiu-provocare" și disoluția rezultatului acestora. Disoluție implicată în absența opreliștilor cu care se pretinde că artistul ar avea de luptat. „Tânăra pictură" refuză prin Parmentier[36] sau Toroni[37], să participe la toate expozițiile, la toate saloanele, care sunt, obligatoriu, „gadgeturi". Pentru a nu putea fi recuperată, opera trebuie să fie pur negativă de exemplu, o gaură într-o fotografie sau într-o reproducere - oricum cele care triumfă sunt Non-Arta, A-Literatura. Și atunci obsesia artistului extrem e să

[36] Michel Parmentier (1938-2000) – pictor minimalist, unul dintre cofondatorii grupului BMPT. (n. t.)

[37] Niele Toroni (n. 1937) – pictor minimalist. (n. r.)

nege tot[38]. Să nege nu doar societatea, regimul, arta, ci și pe sine însuși, iar în cele din urmă omul. O negație totală care bineînțeles nu-și poate găsi expresia decât în suicid, atunci când e luată în serios, iar, dacă nu, într-o comedie, căci o asemenea negație este echivalentul acceptării totale. Dar, în sfârșit, oricum am judeca lucrurile, vom da peste curentul care exprimă integral deruta tuturor artiștilor actuali (cf. Michèle Delaunay, *La ronde droite*, 1974) în neputința lor de a discerne realitatea pe care vor s-o conteste. Neînțelegerea a mers atât de departe, încât tehnica și posibilitățile ei au fost invocate pentru a contesta ordinea stabilită. Așa este și cu aparatul video și calculatorul, care au fost considerate „revoluționare". Ne găsim în prezența unei confuzii perfecte care constă în faptul că nu se știe încotro să se îndrepte contestația: dacă e vorba de o societate în care cultura este difuzată de sus, de o centralizare arbitrară și bazată pe voința perversă a câtorva politicieni, dacă e vorba să se lupte împotriva „ideilor clasei dominante", împotriva exploatării omului de către om, împotriva unei culturi moștenite - totul este perfect. E adevărat că tehnica video poate contracara sistemul oficial de informații și permite (Rubin[39] o spune explicit în *Do it*) să se facă *propagandă*. Este adevărat că ea poate constitui o alternativă la televiziune... Dar pe de o parte este vorba doar de o simplă fortificare a tehnicii, iar, pe de altă parte, ne putem culca pe o ureche. Pentru a distruge cu adevărat elementele structurale

[38] Actul artistic prin excelență va fi astfel acela de a-i trimite artistului (Malraux) un vas cu vopsea (roșie) și apoi de a promova acel act prin fotografii la Beaubourg (februarie 1977). (n. a.)

[39] Jerry Rubin (1938-1994) – militant libertarian și antimilitarist american, unul dintre fondatorii mișcării Hippy. (n. t.)

menționate mai sus, este suficient dacă lăsăm progresul tehnic în voia lui. Nu e necesar să ne amestecăm. Acelea fac parte cu siguranță din stocul elementelor tradiționale ale societății (pozitive sau negative) care vor dispărea în mod necesar prin simplul joc al mijloacelor tehnice. Pentru asta nu e nevoie nici de artiști revoluționari, nici de artă cu mesaj. Dar pentru a te aventura să destructurezi sistemul tehnicist care condiționează arta modernă ar trebui alte mijloace decât transgresarea și tehnica video!

Opera este purtătoarea unui mesaj[40]. Da, dar trăim într-o societate a nonsensului, iar opera de artă trebuie să reflecte nonsensul. Mesajul revoluționar este nonsens sau nonsensul este revoluționar? Trăim într-o societate din care a dispărut simbolizarea, iar artistul o caută disperat. El nu mai poate, nu mai poate deloc, să folosească un limbaj direct, să istorisească o povestire. E obligat să se exprime indirect. Nu poate nici să picteze realul, deoarece știe că nu există niciun real. Nu poate să picteze decât o refracție. Dar ce s-a întâmplat cu mesajul? Este limpede? Este accesibil? Ne aflăm într-o societate în care totul este recuperat; la limită doar non-opera, instantaneul nu se pot recupera. Dar acestea sunt purtătoarele unui mesaj? Și adresat cui? Prin urmare avem de-a face cu un act revoluționar *în sine*... Iată întrebările de care orice artist contemporan conștient se izbește inevitabil. Și

[40] Cei care aduc un veritabil mesaj sunt cei care nu pretind că fac asta. Admirabilul André Masson știe ce spune în desenele sale "automatice". El n-are nevoie să facă teorie, să explice, el *este*. Are un substrat filosofic și artistic atât de profund încât nu trebuie să-și bată capul întrebuințând vorbele mari ale mesajelor politico-revoluționare; pictura lui vorbește în suficientă măsură. (n. a.)

iată o serie de tentative de a răspunde la ele, dar care oscilează toate în jurul a doi mari poli. Pe de o parte, arta este privită ca expresia cea mai înaltă a societății și, în consecință, punerea ei în discuție echivalează cu punerea în discuție a societății care a generat-o. Nu este necesar să avem o artă revoluționară: contestația se instituie în interiorul artei în sine, arta este cea care trebuie distrusă și în felul acesta societatea va fi dezasamblată la rândul ei. O anti-artă este prin esența ei revoluționară, pentru că scoate la vedere adevărata mistificare. Deci artistul revoluționar nu poate să producă decât anti-artă sau non-artă și, făcând asta, atacă societatea la temeliile ei. Această interpretare neglijează un singur aspect: în această societate arta nu este decât un spectacol și, contestând-o, faci doar să denaturezi spectacolul. La celălalt pol, apare convingerea că arta nu poate exprima decât nonsensul, deoarece societatea actuală este lipsită în totalitate de sens[41]. Când arta nu are niciun sens, nu reprezintă nimic, nu spune nimic, atunci ea este în totalitate arta societății actuale; și, tocmai prin aceasta, cea care face să se poată lua act de caracterul real al acestei societăți. Muzica exasperantă, dezintegratoare nu este decât expresia exasperării și dezintegrării noastre interioare. Când ajungem să nu mai putem suporta nici muzica,

[41] Când Tinguely utilizează elemente mecanice recuperate de la automobilele vechi sau din altă parte, pentru a-și construi mașinile, mașini care, evident, nu semnifică nimic, poate pretinde că vrea să înfățișeze absurditatea lumii industriale, dar această lume industrială îi poate răspunde că el este cel absurd. Sau poate pretinde că introduce poezia în utilitarismul mașinilor; iar în acest caz el nu face decât ceea ce burghezia a pretins mereu de la artă: să fie un supliment poetic gratuit, de care te poți lipsi, dar care este, oricum, subordonat Tehnicii. (n. a.)

nici cinematograful, nici teatrul modern, trebuie să înțelegem că cea care în întregul ei a devenit de nesuportat este societatea. Astfel mesajul este tocmai nonsensul. Nonsensul dezvăluie adevăratul sens al lumii în care trăim. Iar arta își îndeplinește acum rolul de a demistifica și a denunța[42]. Această artă este în totalitatea ei o negație a subiectului, a autorului, a creatorului (a conștiinței) ca producător al sensul lumii. Artistul transmite acest mesaj, căci, în mai mare măsură decât oricine altcineva, el este un producător de sens și un subiect creator; or, dacă nu-și poate asuma această vocație este pentru că societatea, în întregul ei, interzice și sterilizează *orice* creare de sens. Aceasta a fost una dintre lecțiile marii experiențe a lui Bob Wilson[43] *Ka Mountain and Guardenia Terrace à Chiras*. Nu se întâmplă nimic, nu se înțelege aproape nimic. Totul este tăcere, concentrare, dansuri, *imbroglio* al scenelor, figurație prea voit simbolică, nonsens evident al fețelor, refuz de a explica imaginile. pentru a face ca finalmente să țâșnească din ele tocmai sensul... Tăcerea și bâiguielile devin acte revoluționare într-o societate în care totul beneficiază de explicații prea ample, o societate a informațiilor asurzitoare, a unui prea-plin al discursurilor, dar din care sensul a dispărut. Sunt aceeași tăcere, aceleași bâiguieli pe care Tapiés[44] le vrea purtătoarele mesajului revoluționar: „Sunt tentat să

[42] Pentru a nu exista nicio confuzie, precizez că prezint aici discursul artiștilor revoluționari și nu pe al meu. Eu cred, din contră, că e vorba de o falsă devoalare care nu este decât un mecanism de compensație și o demistificare perfect mistificatoare. (n. a.)

[43] Robert Wilson (n. 1941) – om de teatru și regizor experimentalist american. (n. t.)

[44] Antoni Tapiés (1923-2012) – pictor, sculptor și teoretician spaniol avangardist. (n. t.)

ascult direct tăcerea... simbolismul pulberii, al cenușii, al pământului, al solidarității care se naște atunci când percepem că diferența, care ne separă pe noi unii de alții, este aceeași care separă două fire de nisip"[45]. Iar când artistul se folosește de materialele cele mai ordinare, pentru ca, prin tăcerea estetică a acestora, să-i prezinte amatorului un alt mesaj, el săvârșește un act revoluționar: dacă se folosește de paie pentru a-și realiza „operele", este pentru a-l face pe privitor să înțeleagă că „mai sunt pe lume culcușuri de paie și că artistul le poartă mai mult interes decât paturilor zeilor sau trimișilor lor sau ale acelora dintre bogați care îi adoră". Materialele trebuie așadar să ateste opțiunile revoluționare ale artistului. Tot așa, teatrul care ar putea alege tăcerea absolută, se decide, dacă dorește, să fie purtătorul unui mesaj autentic pentru absența textului. Max Frisch (autorul lui Bidermann), cel care fusese numit moștenitorul lui Brecht, nu mai crede

[45] A se vedea remarcabila carte a lui Antoni TAPIÉS, *Practica artei*, 1974. Arta lui Tapiés este expresia ideală a obsesiei materiei, a puterii sugestive a materialelor și a forței lor de simulacre - lemn uzat, textile degradate, pământ brun, gudron, paie răsucite... „Tapiés a început să picteze mai mult cu materiale decât cu culori, materiale care sunt în întregime naturale se transformă în obiecte, în lucruri concrete și reale. Un tablou de Tapiés combinat cu scările lui - reale sau simulate - cu caprele, albiile de spălat, pălăriile, marile lui X-uri și urmele lui de corpuri, este o punere în scenă a lucrurilor și a spațiului care le înconjoară, de unde actorii - prezenți și absenți în același timp - tocmai au dispărut." (J. MICHEL) Dar acest lirism al materiei reprezintă - în ciuda aparenței lui de noutate - privirea nostalgică a artistului îndreptată către un trecut defunct: materia nu mai există în specificitatea ei ca urmare a demersului tehnicist, trebuie conservată, înnobilată și prezentată de acum înainte în opera de artă, ca o martoră inconștientă a unui paradis pierdut... (n. a.)

decât în „teatrul fără text" (mergând mult mai departe decât commedia del' arte: „Problema primordială este de a-i permite clasei non-dominante să-și creeze propriul spectacol, în loc să imite spectacolul stăpânilor săi, așa cum îl îndeamnă limbajul... Pentru ca poporul să se sustragă presiunii care vine din partea moștenirii scrise și a naturalismului psihologic trebuie să se treacă prin teatrul de stradă sau de subsol, prin experiențe mimice, prin spectacole participative ca acelea ale lui Ranconi[46], Chaikin[47], Gregory... Teatrul nu mai poate să servească decât la eliberarea forțelor revoltei la modul erotic sau la readucerea în prim-plan a realităților fizice ale vieții..." (interviu al lui Frisch în *Le Monde*, 1971). În raport cu aceste afirmații, atitudinea lui Albee pare reacționară, atunci când el persistă la ideea de autor, de operă, de text și continuă să se refere la rolul actorului, al regizorului și al autorului de text. Desigur, „piesele bune" se ridică împotriva situației existente, exprimă protestul, mânia, revolta contra ordinii sociale: așadar au un mesaj revoluționar, căci „orice artă serioasă vrea să transforme lumea, conștiința publicului, pe oameni înșiși", dar purtătorul acestui mesaj este autorul. E poziția artistică revoluționară a avangardei. Astăzi, dispariția textului (terorist) și a autorului (purtătorul obligatoriu al ideologiei dominante) este mesagera revoluției. Nu se pune problema de a ști dacă regizorii sau actorii nu sunt cumva și ei purtători ai ideologiei burgheze... de ce doar autorul... iar aici avem un răspuns embrionar: fiindcă limbajul este terorist prin

[46] Luca Ranconi (1933-2015) – actor și regizor italian. (n. t.)

[47] Joseph Chaikin (1935-2003) – regizor, actor și pedagog american. (n. t.)

natura lui. Când piesa e alcătuită din jocuri de lumini, din gesturi și contorsiuni, din acuplări și bâiguieli etc., este sigur că, de vreme ce limbajul a dispărut, întreaga moștenire culturală și toate cătușele ideologice pe care le conține acesta dispar de asemenea? În definitiv toate aceste gesturi, aceste răbufniri, aceste mime nu sunt oare purtătoarele aceleiași ideologii? Se face dragoste pe scenă, foarte bine. Dar pozițiile și tehnicile nu sunt cele stabilite de o tehnică burgheză? De acum înainte nu se mai pune problema de a ști dacă „poporul" (cel adevărat, nu poporul reprezentat de studenți și de câțiva sindicaliști) vine la un asemenea teatru și îl apreciază, extrăgând din el indiferent ce ca pe o priză de conștiință revoluționară. Orice s-ar ști despre asta, chiar dacă sfârșitul sfârșitului mesajului revoluționar este pânza complet albă a pictorului, tăcerea totală a compozitorului sau a autorului dramatic, materia brută plantată în fața noastră de sculptor, în jurul lor se trăncănește enorm: se dau explicații în legătură cu ce a vrut creatorul să facă. De zece ani ne confruntăm cu o nesfârșită vorbărie a artiștilor despre intențiile, ideile, proclamațiile lor. Altfel spus, opera de artă este ilizibilă, incomprehensibilă, la limită nici măcar nu există și totuși trebuie să i se explice publicului ceea ce se întâmplă, ceea ce semnifică toate acestea. Desigur, pictorii resping cu oroare pictarea unui subiect, toată lumea știe că trebuie neglijată „istorioara", povestea, romanele și piesele de teatru nu au menirea să povestească o aventură cu început, mijloc și sfârșit... nu... dar, cu toate acestea, „istorioara" se găsește alături. Altădată, dedesubtul tabloului aveați o „legendă": Belerophon ridicat la cer de calul înaripat, etc. Acum „legenda" nu mai este

inscripționată pe ramă[48]. Oricum, ea ar fi prea lungă! Căci intenția artistului este exprimată în discursuri, interviuri, articole și chiar cărți (P.Klee, Tapiés) în care explică ce au vrut să facă. Opera de artă este atât de puțin operă de artă (firește!) încât nimeni n-ar percepe-o ca atare de la prima vedere. Am întrebuințat paie, pentru că... dacă vedeți niște dungi albe și negre, e pentru că... teatrul meu e o bâiguială care exprimă... Trebuie explicat pe larg *alături* că nonsensul este sensul nonsensului societății... că lumea muzicii concrete este lumea zgomotelor care ne excedează... Dar, cât timp rămâneau la nivel teoretic, toate acestea prezentau un anumit interes. Apoi, în prezența „noilor opere de artă" puteai să-ți bați mult și bine capul pentru a descoperi în ele ceva „interesant" (oroare, iată ce cuvânt mi-a venit sub condei, dovadă că nu m-am detașat de ideologia burgheză! Căci se înțelege de la sine că interesantul e detestabil: arta trebuie să vă angajeze într-o acțiune revoluționară și nu să vă trezească vreun interes!). Iar atunci când ajungem la explicațiile autorilor descoperim un nivel consternant. Avem un mesaj de o sărăcie, de o lipsă de interes totală! Adorno pune diagnosticul: „Debilitate mintală". Și mărturisesc că asta m-a frapat cel mai mult, când am citit aproape în întregime puzderia de interviuri, articole și cărți ale autorilor care își explică opera și mesajul. Chiar și la cei din partea cărora te așteptai la

[48] Totuși... uitați-vă cum titlurile marilor abstracționiști se constituie în discurs: *Natură moartă vie*, *Mașina ciripitoare* (KLEE), *Scheletul lui Ahile* (ARMAN), *Destinul animalelor* (MARC), *Regele, regina înconjurați de nuduri rapide* (DUCHAMP) și nenumăratele titluri enigmatice și fascinante ale lui Picasso. Există așadar un "subiect"! (în sensul picturii cu subiect) (n. a.)

mai mult. Godard[49], Beckett, Robbe-Grillet[50], etc. Există două mari orientări. De o parte o acumulare ermetică de termeni preluați din științele umaniste (imitându-i pe Lacan[51] sau pe Derrida[52]). De altă parte, o vorbărie de stânga derizorie pur și simplu, de o consternantă banalitate, care nu depășește „mesajul" dezolant al sfârșitului filmelor lui Chaplin de după *Dictatorul*... Acești artiști apar semi-cultivați, incapabili de o gândire originală, incapabili să-și dea seama ce îi determină, ejaculând clișee cu o seriozitate imperturbabilă, inconștienți de conformismul lor desăvârșit față de o ideologie depășită, de totala lor inadecvare la lumea reală în care trăim (B. B. Chereau, J. Ivens)... Și-ți vorbesc cu gravitate despre clase, luptă de clasă, ideologie dominantă, uciderea tatălui, represiune, libertate sexuală... *Les Nanas* de Niki de Saint-Phaal „reprezintă femeia triumfătoare al cărei cap este neobișnuit de mic și ale cărei atribute specific feminine sunt amplificate până la aberant". Niki de Saint-Phaal emite adevărul esențial că femeia este ultima colonizatoare a pământului. În timp ce Tinguely vorbește cu seriozitate despre momentul când puterea va fi preluată de calculatoare. Formule și reflecții de o banalitate, de o lipsă de seriozitate, de profunzime, de originalitate, de specificitate de-a dreptul năucitoare! Suntem copleșiți cu o flecăreală interminabilă,

[49] Jean-Luc Godard (n. 1930) – regizor, scenarist și critic de film, unul din inițiatorii curentului "La Nouvelle Vague". (n. t.)

[50] Alain Robbe-Grillet (1922-2008) – romancier și teoretician, reprezentant de seamă al noului Roman francez. (n. t.)

[51] Jacques Lacan (1901-1981) – psihanalist preocupat de relația dintre subconștient și limbaj. (n. t.)

[52] Jacques Derrida (1930-2004) – filosof poststructuralist, întemeietorul deconstructivismului. (n. t.)

pompoasă și plină de autosatisfacție a tuturor acestor artiști care se laudă cu profunzimea operei lor. Această artă nu se poate afișa ca atare decât voalându-și cu grijă așa-zisul mesaj, pentru că din momentul în care acesta ar deveni explicit, toți și-ar da, vai, seama, că este inexistent sau imbecil. Și, în consecință, mă văd obligat să mă întorc de aici la opera însăși; din moment ce asta e ceea ce vrea să spună, ea nu prezintă, strict vorbind, nicio importanță. În felul acesta nulitatea „mesajului" explicitat ne permite să punem la îndoială validitatea operei. Dar nu doar mesajul politic apare ridicol, la fel se întâmplă și cu mesajul spiritual sau filosofic. Explicațiile lui Stockhausen[53] (*Le Monde*, iulie 1977) sunt o asemenea țesătură de locuri comune perfect depășite încât nici nu știi dacă chiar trebuie să-i asculți cu adevărat muzica! Lucifer activând în uzine, Arhanghelul Mihail în chip de medic, binele științific, substanța subatomică asociată cu Hristos, explicația muzicală a zodiacului, spirala vieții, istoria spirală a conștiinței și, finalmente, abandonarea pământului în favoarea cosmosului, deoarece „insula noastră" este prea copleșită de probleme absurde. Rămâi stupefiat dinaintea relației dintre o asemenea știință muzicală și o asemenea nulitate a gândirii.

Dacă luăm în considerare teatrul absurdului sau al deriziunii, regăsim acolo poncifurile criticii celei mai fade: falimentul iubirii și al prieteniei, absența comunicării, domnia terorismului, sadismul și ubuescul. De câte ori trebuie să tot spunem că Jarry[54]

---

[53] Karlheinz Stockhausen (1928-2007) – compozitor german, preocupat de muzica electronică, serială, spațială și de aleatorismul muzical. (n. t.)

[54] Alfred Jarry (1873-1907) – scriitor, important precursor al "teatrului absurdului", creatorul personajului grotesc Ubu. (n. t.)

era uluitor, dar că repetarea la nesfârșit a acestui mesaj este pur și simplu ridicolă. Și Beckett, Arrabal, Adamov, aveau totuși efectiv o anumită gândire, chiar dacă ea nu era decât reflexul tehnicizării. Urmașii lor sunt reduși la bâiguieli, la apelul politic adresat unui public cucerit dinainte de o cauză atât de nobilă.

Aceeași incredibilă slăbiciune o constatăm la cele mai multe happeninguri: când ni se spune cu mândrie că în acest univers conformist, unde indivizii se izolează și se supun, arta consistă în crearea evenimentului, suntem cuprinși de respect. Dar când ni se menționează drept evenimente: plimbarea unui individ cu părul confecționat din benzi de hârtie, așezarea unei duzini de ouă la o intrare cu invitația de a le mânca sau a le sparge, solicitarea adresată unor necunoscuți de a-și strânge mâinile pentru a fi fotografiați, deversarea de spumă pe un bulevard parizian, suntem la nivelul glumelor studențești sau a celor din Săptămâna Nebunilor. Ceea ce evidențiază divorțul total dintre pretențiile, vanitatea de necrezut, fanfaronada discursului și stupiditatea realizărilor.

O asemenea operă nu constituie expresia artei. Nu înseamnă nimic, nici în privința mesajului, nici în privința formei. Ascunde, în spatele unui ermetism care te obligă să o crezi profundă, un ou de Paște confecționat din carton. Ea exprimă realitatea unui estetism (oficial repudiat, dar singurul care iese triumfător din această afacere!), o absență aproape totală a gândirii și bănuiesc că, atunci când își explică mesajul într-un limbaj ermetic, artistul uzează de un ermetism de gradul al doilea, pentru a ascunde și mai bine sărăcia acestui mesaj. Dacă îl veți traduce într-un limbaj comprehensibil (ceea ce, adevărat, este o operație terorizantă), veți vedea că nu rămâne nimic.

Iată, să-l luăm de exemplu, pe unul dintre predecesorii acestor artiști: Henry Miller[55]. Veți găsi la el toate locurile comune: critica banală a societății (a mașinilor, a banului, a ororii cotidianului), credința că societatea este rea pentru că îl împiedică pe artist să trăiască și să se exprime, ideologia grandilocventă cu privire la artist și la artă, opoziția dintre artist și fariseu (burghez, bineînțeles!), idealul artistului solitar pus față în față cu lumea care îl repudiază, convingerea că lumea poate fi transformată. Dar ce slăbiciune nutrește autorul pentru Statele Unite, a căror diversitate îi permite să descopere o natură adevărată și niște oameni adevărați! La Miller vedem cum defilează toată ideologia americană: ideologia omului, a sudului, Rama-Krishna și Vive Kananda, America este o mare țară grație marilor săi oameni, pictori și muzicieni... o acumulare prodigioasă de locuri comune, voalată sub îndrăznelile „pornografice" și sub falsa autenticitate, dată de prezența iluzorie a omului care vorbește... Iar acesta a fost strămoșul unei întregi generații de scriitori, de poeți, de pictori. Dar ce avea oare să le transmită? Sau, altfel spus, expresiile artistice purtătoare ale unui mesaj (revoluționar) mi se pare că se caracterizează prin înspăimântătoarea banalitate a ceea ce pretind că vor să împărtășească, prin caracterul pur propagandistic al operelor care sunt pe înțelesul tuturor și accesibile efectiv „poporului" (pură propagandă, din moment ce e vorba ca oamenii să fie angajați într-o anume direcție și convinși de adevăr, după ce eroarea și minciuna au fost dezvăluite) și, în cele din urmă, prin totala lor

[55] Henry Miller (1891-1980) – romancier american, cunoscut pentru romanele sale autobiografice în care abundă scenele erotice îndrăznețe. (n. t.)

inadecvare la realităţile timpului nostru. Autorii lor vorbesc şi gândesc conform unor analize depăşite, valabile pentru antepenultima perioadă istorică[56]. Mesajul lor este dinainte sterilizat de mediul tehnic în care sunt obligaţi să se exprime şi de care sunt *total* inconştienţi, dacă facem abstracţie de nivelul cel mai superficial (mecanizarea oamenilor, oroarea de roboţi, etc.). În măsura în care sunt revoluţionari doar în raport cu o situaţie falsă, în raport cu nişte false probleme, mesajul lor este, pe de o parte, făcut inofensiv de adevărata putere, pe care nu o atacă (atacă burghezul, capitalistul, dar nu tehnicianul, situându-se la nivelul politic şi nu la acela al primatului tehnicii), iar, pe de altă parte, contribuie la voalarea situaţiei reale, aşadar cei mai exaltaţi dintre aceşti revoluţionari sunt de fapt contrarevoluţionari. Ei atacă ideologia burgheză, morala tradiţională şi familia... dar asta se potrivea în 1880. Astăzi o asemenea atitudine este pur şi simplu ridicolă. În felul acesta, pretinşii revoluţionari ascund totodată condiţionarea impusă de sistemul tehnicist, în care de altfel au de împlinit şi ei o funcţie importantă, enormitatea şi caracterul cotidian al mijloacelor tehnice. Şi când pretind că o prezintă în filme ca *Alphaville* sau *Pâinea verde*,

[56] Am precizat pe larg în două dintre studiile mele despre revoluţie că am aici în vedere artiştii, intelectualii şi revoluţionarii din lumea *occidentală*, din Europa şi Statele Unite. Când pictorii, romancierii, dramaturgii, cineaştii din America Latină critică în operele lor dominaţia burgheziei şi imperialismul american, ei au evident dreptate, iar mesajul lor este efectiv revoluţionar, *în raport cu situaţia în care se găsesc*, dar eroarea şi minciuna apar atunci când aceste opere sunt raportate la Europa, pentru a fi făcuţi să credem că aceasta este problema revoluţionară în sine, valabilă şi aici! V. J. ELLUL, *Autopsia revoluţiei*, 1969, *De la revoluţie la revoltă*, 1971. (n. a.).

conținutul acestora este atât de delirant încât e imposibil să vedem în el o punerea în discuție serioasă a situației reale din societatea actuală.

Nu trebuie să neglijăm însă încă o orientare a noii arte. Vedem dezvoltându-se, în teatru, în roman, în pictură o artă a oribilului. Oroare a descrierilor, oroare a situațiilor, oroare a grimaselor, oroare a culorilor, dezarticulare, inumanitate sub toate formele posibile, reducție a omului la un lucru, tortură, abjecție. Suntem saturați de atâta oroare. Ne-am întâlnit deja cu ceea ce, dacă nu se dorește o scuză, este totuși o justificare: „Din moment ce lumea în care trăim este oribilă, de ce să n-o înfățișăm ca atare? De ce să cultivăm o artă a bucuriei, albastră și trandafirie, idilică, din moment ce în jurul nostru totul este negru și atroce?" Artistul este martorul timpului său. Fie. Să remarcăm însă mai întâi că el trebuie să privească acest timp sub toate aspectele: mai există pilde admirabile de devotament, vieți fericite, iubiri împlinite, eforturi politice fericite, speranțe vii. Dar artistul nostru nu vrea să le vadă. Iar dacă totuși vreunul dintre ei o face este disprețuit, socotit exponentul culturii burgheze și romantice. Dar să trecem peste asta. Nu e important. Căci în realitate marea temă e alta: „Descriind oroarea unei situații, îl împingem pe om să se elibereze de ea, îl ducem la revoltă, provocăm o reacție salvatoare. Vede sclavia la care este condamnat de domnia banului și e gata să intre în luptă împotriva capitalismului. Vede tortura și va refuza să ia parte la orice acțiune de represiune..." Acesta este aspectul revoluționar al reprezentării ororii, care are întotdeauna chipul dușmanului care trebuie combătut. Dar eu cred că această teză este în totalitate falsă și trebuie, dimpotrivă, răsturnată. În contextul

societății tehniciste, omul, format în conformitate cu caracterul acestei societăți, nu are nicio reacție pozitivă în fața ororii. Slab, și adesea inconștient, trăiește într-o situație penibilă: deodată o vede proiectată brusc în fața lui, dusă la extrem, devenită înfricoșătoare și i se spune: „Iată-ți condiția!". O trăiește ca pe un fel de greutate ce îl apasă, îi este înfățișată ca o fatalitate absolută. Nu se revoltă, e cuprins de disperare, de nevroză, predispus către suicid. Pentru ca reprezentarea oribilului să aibă o altă semnificație, e nevoie de o cultură, de un ansamblu social, religios, de exemplu, prin care situația să poată fi depășită și care să facă din concentrarea ororii un ritual de purificare. Doar acolo unde există o purificare posibilă, grație unei puteri referențiale independente, se poate vorbi despre depășirea situației. Când Evul Mediu înfățișa, către sfârșitul lui, Triumfurile Morții, nu se putea vorbi despre oribil, căci acestea se raportau la Înviere. Moartea putea fi privită în față, căci ea fusese învinsă de Înviere. Or, Revoluția (cu majusculă!) nu poate îndeplini acest rol, pentru că ea îl raportează pe om doar la el însuși, iar oricine este copleșit de această oroare poate constata doar neputința lui absolută de a-și schimba situația. Tehnica l-a deprins pe om să fie doar jucăria puterilor obiective și iată că îi sunt dezvăluite ca fiind înfricoșătoare; nu rămâne decât cu frica și cu dorința de a fugi din fața acestui spectacol „militant". Și asta cu atât mai mult cu cât, în timp ce omul din secolul al XIV-lea știa că moartea a fost învinsă de Înviere, cel al secolului XX știe că Revoluția a fost pretutindeni învinsă. Există un contrasens îngrozitor, determinat de situația artistului, în ceea ce privește semnificatul noii arte. Reprezentarea omului nu este aici un ritual de purificare, de exorcizare, un catharis. O asemenea artă nu face decât să confirme neputința

omului și dominația ireversibilă a răului. Iar această artă nu reprezintă o tensiune spre depășire: este, dimpotrivă, o închidere complementară. Să se depășească ce? Când, *grație perfecțiunii mijloacelor tehnice în artă* s-a făcut din această reprezentare a oribilului un absolut de nedepășit. Să se depășească în care direcție? Căci pictorul ororii nu vrea să exprime altceva decât oroarea, nu indică nicio cale, nicio ieșire. Strigătul este în pustiu. Orbul este singurul văzător. Toate acestea nu pot decât că conducă omul la supunere. O reprezentație cu *El Presidente* nu-l poate convinge pe spectator decât să accepte servil dictatura. Și cu cât ea este mai monstruoasă, mai absurdă, mai delirantă, omul începe să se facă mai mic, mai puțin vizibil, cât mai puțin sesizabil. Să nu existi este singura soluție, singura ieșire, din moment ce atrocele domină lumea și o domină atât de bine, încât arta nu mai poate să exprime nimic altceva. Această artă, destructurată din cauza structurării tehnice a societății, refugiindu-se în ceea ce i se pare că este sustras tehnicii, pentru o vreme erotismul, încă în și mai mare măsură oribilul, *dublează* și completează - prin reprezentarea ei - oroarea pe care omul poate s-o trăiască spontan, iar acesta este astfel deposedat de această artă de ceea ce ar fi putut constitui totuși, la nivelul lui precar - o posibilitate de a trăi.

III. COMUNIONALUL

În sfârșit, arta cu mesaj este un mijloc de propagandă. Iar unul din aspectele cele mai interesante în această privință este aspectul său comunional. Ea încetează să mai aibă un autor și niște spectatori, un producător și niște consumatori. Trebuie suprimată distanța care

există între public și opere. Arta trebuie să însemne apropiere, comuniune, creație colectivă. Unii evocă teatrul grecesc (pe tema căruia se romantizează mult. Dar nu teatrul era cel ce dădea naștere comuniunii: aceasta exista deja în cetate și teatrul nu făcea decât să exprime un sentiment pe care îl nutrea toată lumea...). Pictorul pune la dispoziția publicului un spațiu alb, pe care poate să se exprime oricine. Cei care vin la Vincennes, la Cartoucherie[57] (ca să nu spun spectatorii) sunt chemați să participe direct la defilări și la cântecele revoluționare. În timp ce alții sunt supuși de „actori" atingerilor, mângâierilor, solicitărilor... iar la Living[58] este trecută de la unii la alții o bucată de pâine, care simbolizează comuniunea dintre toți participanții. Poetul vă pune la dispoziție texte care pot fi recompuse după regula jocului de go (*Σ* de Roubaud[59]) sau versuri care pot fi combinate după placul oricui (*Un milion de poeme* de Queneau[60]). Până și arhitectura încetează să mai fie un produs gata făcut de arhitect pentru oameni. Trebuie ca aceștia să aibă posibilitatea de a-și modifica apartamentele, să schimbe locul pereților, etc., amenajându-și spațiul după dorința lor. Mai mult chiar, Ricardo Bofill[61], împreună cu Atelierul de Arhitectură din Barcelona

[57] Cartoucherie – fostă fabrică de praf de pușcă și armament din Vincennes, transformată în spațiu dedicat manifestărilor teatrale. (n. t.)

[58] Living Theatre – mișcare teatrală libertariană creata în SUA în 1947 de Judith Malina și Julian Beck. (n. t.)

[59] Jacques Roubaud (n. 1932) – poet, prozator și matematician, preocupat de poezia asistată de calculator. (n. t.)

[60] Raymond Queneau (1903-1976) – poet, romancier și eseist de avangardă, cofondator al grupului experimentalist Oulipo. (n. t.)

[61] Ricardo Bofill (n. 1939) – arhitect spaniol care a întemeiat în 1963 Atelierul de Arhitectură ce îi poartă numele. (n. t.)

pretinde să atragă „lumea" la elaborarea planurilor marilor ansambluri pe care intenționează să le construiască. Nu se știe însă exact cine e „lumea" consultată, nici cum se efectuează această consultare. De fapt, oamenii sunt consultați *după*, când li se cere avizul și aprecierile în legătură cu posibilitățile de viață pe care le oferă aceste ansambluri. Comuniune. Participare.

Una dintre formele comunialului este evident grija de a se asigura participarea publicului, a consumatorului, care trebuie să devină, din simplu receptor, participant la creație și creator la rândul lui. Este limpede că nu ni se mai propune acum o operă terminată, ci doar un început care urmează să fie continuat. În teatru, de exemplu, spectatorii sunt invitați să asiste la o repetiție fără text; astfel la Celula de creare a unui teatru deschis (1978) aceștia au creat piesa, dându-și părerea și aducându-și sugestiile. Desigur, în felul acesta toate artele ajung să-i livreze publicului lucrări neterminate: o trăsătură de penel, o fărâmă de materie în stare aproape brută și iată o pictură sau o sculptură; privitorul este solicitat să facă efortul de a le adăuga ceea ce le lipsește... Victorie, el nu mai este, prin urmare, pasiv!

Activitate creatoare a celui care fusese altădată un locuitor, un consumator, un ascultător în stare de pasivitate. Sunt indicate aparatele tehnice care oferă posibilități admirabile pentru o asemenea creație. Artistul nu mai este decât un animator, conducătorul jocului. „Arta secolului al XIX-lea pretindea o anumită empatie... așadar o intervenție activă și creativă a privitorului... o conștiință mai temporală a ființei și a acțiunii: valorile posibilului mai curând decât ființa împlinită și supusă normelor... dintr-un câmp pictural

deschis structurilor dinamice pot apărea categorii imprevizibile" (Delevoy). Ceea ce îi înrudește pe Brâncuși și Oldenburg[62] este faptul că fiecare dintre ei solicită participarea privitorului. Acesta își vede oglindirea pe suprafața lustruită a unei sculpturi de Brâncuși și are impresia că i-a penetrat forma. Iar uneori opera de artă are nevoie, pentru a se manifesta, ca spectatorul să apese pe niște manete sau să fie instalat pe o planșă mobilă. În ceea ce privește teatrul, din moment ce relațiile sociale și-au pierdut caracterul uman și valoarea, nu se mai pune problema de a le *reprezenta*, ci de a se crea între spectatori și actori, raporturi sociale noi, inovate pe loc, așadar autentice. Noul teatru este un teatru participativ, care, înainte de toate, stabilește o comunicare. Nu mai e vorba de un teatru care să te pună pe gânduri, ca pe vremea lui Sartre[63] și a lui Camus[64]. Nici care să transmită un mesaj oarecum indirect, prin intermediul emoțiilor pe care le traversezi în calitate de privitor sau al imaginilor pe care le percepi chiar dacă nu le înțelegi ca la Beckett sau în filmele lui Bunuel[65]. Este vorba de a se da *ființă*, de a se suprima complet distanța dintre spectacol și

[62] Claes Oldenburg (n. 1929) – sculptor american de origine suedeză, cunoscut pentru instalațiile sale monumentale. (n. t.)

[63] Jean-Paul Sartre (1905-1980) – filosof și scriitor existențialist. Autorul lucrării filosofice *Ființa și Neantul*, al romanului *Greața* și al unor piese de teatru ca *Muștele, Cu ușile închise, Sechestrații din Altona*. (n. t.)

[64] Albert Camus (1913-1960) – scriitor și filosof existențialist. Autorul eseurilor *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat*, al romanelor *Străinul, Ciuma, Căderea*, al pieselor de teatru *Caligula* și *Neînțelegerea*. (n. t.)

[65] Luis Bunuel (1900-1983) – celebru regizor de film spaniol, printre ale cărui creații se numără *Câinele andaluz, Viridiana, Jurnalul unei cameriste, Frumoasa zilei, Farmecul discret al burgheziei*. (n. t.)

spectator. Pentru a se lupta împotriva societății spectacolului, nu se mai practică distanțarea prin temă, atât de dragă lui Brecht, ci, dimpotrivă, toți participanții, actorii dar și spectatorii, sunt luați de același val, vechile lor roluri dispar, devin cu toții actanți care ajung la o exaltare, la o meditație, la o dăruire reciprocă și comunională. Livingul vrea să agreseze spectatorul, dar pretinde că această agresiune este de fapt o contra-agresiune, răspunsul dat celei a publicității mass mediilor. „Spectatorul e transformat el însuși într-un obiect pentru a fi introdus în piesă în calitate de subiect.[66]

Este adevărat că se poate desemna aproape orice drept participare creativă a publicului, în lipsa unei separații între artist și public: nu l-am auzit la televiziune, în septembrie 1976, pe unul dintre directorii Centrului Beaubourg declarând că e de ajuns ca publicul să se plimbe prin galeriile centrului pentru a exista participare și creație? Faptul că publicul defilează printr-un muzeu considerat în sine un eveniment artistic și o participare a tuturor la crearea operei de artă! Doar era evident. Trebuia să-ți treacă prin cap!

---

[66] Dimpotrivă, numeroase inițiative destinate "să dea cuvântul celor interesați" sunt în întregime pozitive, cu condiția ca totul să nu fie condiționat de mașină sau de animatorul grupului, ca la Beaubourg. Dar există efectiv experiențe autentice și, tocmai de aceea, puțin cunoscute. Astfel manifestările teatrale muncitorești de la Montbéliard sau sărbătorile Carnavalului și cele de Sfântul Ioan își reiau caracterul de serbări populare de tip nou, nestereotipizate, cu o expresie teatrală foarte studiată, bine pregătită (nici vorbă de spontaneitate!), dar nu plecând de la un text, ci de la viața de zi cu zi, ceea ce face ca gesturile și subînțelesurile să fie imediat înțelese de public, în perfectă conivență cu "actorii" (care nu sunt profesioniști). (n. a.)

Teatrul pretinde să recreeze o comuniune care să fie viaţa însăşi. Iar această pretenţie este dusă la extrem în cadrul „ritualurilor de contra-cultură" sau al underground-ului. Acolo factorul comunional este foarte puternic. Dar intrăm în domeniul unei comuniuni fabricate prin procedee tehnice: viteză, halucinaţii, droguri, muzică dată la maximum, lumini stroboscopice... În mod special muzica pop a pretins că poate realiza comuniunea şi cu siguranţă că marile adunări de la Wight, Woodstock, etc. i-au permis-o. De altfel - comuniune într-o implacabilă singurătate. Muzica pop a fost o muzică de comuniune şi, aşa cum s-a spus, atunci arta reprezenta un fel de punct de pornire pentru transformarea moravurilor, a vieţii sociale, a gândirii politice şi religioase[67]. Ea a preluat ştafeta prin 1963 de la „Rollul Alb" al lui Presley. A fost muzica tinerilor care se doreau „în afară". O comunitate care se opunea societăţii adulţilor, societăţii de consum. Iar muzica era mijlocul care le atesta poziţia. Producea o mistică şi părea să anunţe marea mutaţie antitehnicistă. Această muzică, cu sunetele sale sfâşietoare, poseda o putere de penetrare unică. Dar - un alt factor esenţial era o muzică lipsită de perspectivă, un fel de plasmă în care te scăldai şi puteai avea impresia că emană dintr-o luare de poziţie plină de o incoerenţă şi o spontaneitate nelimitate, ceea ce îi dădea acestei muzici o putere de integrare totală, căci toţi participanţii trăiau în acelaşi timp aceeaşi spontaneitate incoerentă şi li se părea că acesta le aparţine şi o exprimă, căci toţi vibrau la acelaşi diapazon al instinctului şi al intuiţiei, în improvizaţia la care participau toţi şi care era evenimentul creat. Era

[67] Cf. de exemplu, Albert RAISNER, *Aventura pop*, 1974. (n. a.)

descoperit un nou stil de viață. Fără îndoială, lumea se putea îngrijora de succesele, care produceau miliardari, ale trupelor Beatles, Rolling Stones sau ale lui Bob Dylan. Dar acestea păreau neînsemnate față de autenticitatea și spontaneitatea care fuseseră regăsite, față de conjuncția fericită între un mesaj profund, exprimând o realitate, o muzică ce provoca stări de extaz mistice și comuniune, o mulțime de tineri gata să slăbească hățurile pentru a dobândi o viață spirituală și liberă. Artă imediat accesibilă poporului, opusă culturii și muzicii savante, Expresie a speranțelor, a eșecurilor, a îndoielilor legate de viață, reflex al marilor răsturnări din epoca noastră. Aspirație către o libertate absolută (libertate, libertate a lui Richie Havens[68] și a atâtor altora), cântece despre Vietnam și împotriva tuturor războaielor. Căutare a unui absolut. „Nu contează ce altceva..." Nu e vorba câtuși de puțin de a nega sau minimaliza acest mare elan, nici de a constata că a fost un foc de paie... S-a vorbit adesea, avându-se în vedere ce s-a întâmplat ulterior, despre recuperare. Mișcarea pop a devenit o afacere rentabilă. Show-bussines-ul, producătorii de discuri au profitat de acest entuziasm. Marile adunări vor fi urmate de asaltul publicitar al hiturilor și al pieselor de succes. Idolii de microsillon au luat locul star-sistemului. Comuniunile frățești s-au transformat în concerte unde vin amatori pe alese, deoarece prețurile sunt ridicate. Underground-ul face parte din orizontul firesc al omului mijlociu, cultivat de *Paris Match* și de televiziune. În 1970 lipsea spiritul afacerist. Dar nu această comercializare și banalizare

[68] Richie Havens (1941-2013) – compozitor și chitarist american. El a fost actul de deschidere la festivalul de la Woodstock. (n. r.)

ne interesează aici. În realitate ea era perfect previzibilă și fără intervenția capitalismului. Pentru că muzica pop are niște caracteristici precise, cum sunt, printre altele, ritmul binar și influența hotărâtoare a instrumentației electronice. Electrificarea ghitarei, apoi a pianului, constituie factorul decisiv. Ele au modificat sensibilitatea acustică a ascultătorului și propensiunile stilistice ale muzicienilor. „Ghitara echipată a solicitat scurte inflexiuni pe porțiunile tonurilor" în timp ce puterea copleșitoare a muzicii anula orice individualitate și reflexivitate (L. Malson[69]). Altfel spus, muzica pop este în primul rând un produs al tehnicii. Și suntem astfel în prezența unui fenomen care trebuie remarcat: căutarea evaziunii, a contestației care se dorește radicală, dar care se integrează în sistemul tehnicist pentru că nu se poate manifesta decât prin intermediul tehnicii. Or, acest mediu este de o sută de mii de ori mai important decât mesajul transmis. Comuniunea astfel creată (reală) este una dintre expresiile societății tehniciste. Acest fapt este și mai evident în pictura pop, care, înverșunându-se împotriva produselor lumii industriale, utilizează, pentru a o contesta, toate elementele noi pe care i le pun la dispoziție procedeele cele mai moderne. Este același veșnic recurs invocat pentru crearea unei culturi participative, în jurul unei practici cum este cea legată de întrebuințarea mijloacelor video. Se pretinde că vor fi aboliți spectatorii pasivi, pentru a se ajunge la „oameni vii" care urmează să creeze în comuniune, creația dând naștere astfel comunității. Practica imaginii magnetice, care poate fi ștearsă și utilizată de

[69] Lucien Malson (1926-2017) – filosof, sociolog, scriitor și critic muzical. (n. t.)

indiferent cine, care ar putea să modifice relațiile și să permită realizarea unei co-umanități. Va fi vorba de a produce și de a prezenta imagini noi, care ne privesc însă. Și se subliniază că centrul atenției trebuie să se schimbe: interesul nu mai e îndreptat către operă (care e tranzitorie), nici către obiectul ei, ci către procesul de producție, care devine el însuși nu un produs, ci un lucru trăit. Altfel spus, acest proces de producție, care este tehnica însăși, devine echivalentul trăitului; așa e în cazul „dripingului" vopsea prelinsă pe pânză de pe o pensulă care nu o atinge, la Pollock[70]. Procesul, acțiunea permit o întâlnire autentică, „o turnare pe parcursul căreia experimentatorii *trăiesc* această utopie elaborând-o activ (*experiment-acțiune*), apoi banda va fi proiectată în fața acelorași persoane care elaborează nu mai puțin activ interpretarea lor asupra celor ce s-au petrecut pentru a merge încă și mai departe cu utopia și cu concretizarea acesteia (*intepret-acțiune*)." (Willener[71], *Milliard*). Toate acestea sunt extrem de interesante, arătându-ne că și în cazul populului funcționează un mecanism similar: tehnica produce o comuniune și o cultură populară. Astfel toată această tendință aspiră spre comunionalul care permite regăsirea autenticității umanului și care se înalță ca un protest împotriva lumii acesteia (și bineînțeles împotriva tehnicizării ei), dar arta care rezultă din ea exprimă în realitate tehnica însăși, este determinată, definită de ea. Căci trebuie să fim

[70] Jackson Pollock (1912-1956) – pictor american, reprezentant al expresionismului abstract. Creatorul picturii gestuale (action painting) și al tehnicii drip (aplicarea culorii prin picurare sau scurgere). (n. t.)

[71] Alfred Willener și Guy Milliard – co-autori a cărții *Video-ul și societatea virtuală*, 1974. (n. r.)

conștienți că tehnica este producătoare directă de comunional. Inutil de amintit comuniunea care se realizează între tehnicienii care urmează aceleași practici. Fraternitatea piloților de avion din primele generații sau astăzi fraternitatea cavalerilor negri ai motocicletelor. Tehnica este creatoarea societății spectacolului, iar aceasta este esențialmente comunională! Debord a arătat-o minunat de bine analizând procesul de integrare în acest spectacol; în același timp însă comunionalul neîntemeiat pe o comunicare autentică este caracteristic procesului tehnic care elaborează „o putere absolută în interiorul unui sistem de limbaj fără răspuns" și cred că, pe aceeași linie, puteam reaminti utopia lui McLuhan întemeiată în întregime pe comunitatea mondială realizată prin televiziune. Indivizii participă la ea foarte intens, deoarece televiziunea este un medium rece. Se afirmă că telespectatorul este izolat, solitar, hipnotizat de micul ecran și, într-un anumit sens, este adevărat. El nu relaționează cu cei care sunt, fizic, alături de el. Dar intră în comuniune cu milioane de inși, printr-o participare de profunzime; televiziunea îi angajează pe oameni, mai profund decât oricând altădată unii față de alții. „Marile întreprinderi americane au trebuit să-și redefinească scopurile și imaginea în direcția unei participări mai largi și a unui angajament mai mare al publicului lor." „Copiii noștri de zece ani, care urmăresc MAD[72]-ul cu interes, ne arată că imaginea de televiziune a scos cultura americană din faza ei de consum", pentru că televiziunea produce, prin natura ei o imagine a lumii nebunească și ridicolă. În același timp, produsul,

[72] Canal de televiziune american

oricare ar fi el (mesaj politic, operă artistică, produs comercializat prin publicitate) contează cu atât mai puțin cu cât crește participarea publicului. Această participare reprezintă fenomenul major. Televiziunea vă acaparează. Vă captivează. Trebuie să fiți fie în ea, fie cu ea" (așadar formulele „in"[73] sunt create de televiziune). Se știe că McLuhan își fundamentează analiza pe implicarea necesară a spectatorului în raport cu televiziunea.

Spectatorul e bombardat cu impulsuri luminoase. Imaginea TV este săracă în date. Nu este o imagine fixă, ci un contur mereu în formare pe care îl schițează fasciculul catodic. Această imagine este formată din trei milioane de puncte pe secundă, un mozaic imposibil de înregistrat ca atare, spectatorul reține doar câteva duzini pentru a-și compune propria imagine, face un fel de alegere inconștientă și o compoziție mereu reînnoită. Această imagine TV ne obligă să „completăm" blancurile tramei. „Tinerii care au la activ zece ani de televiziune au contactat natural o imperioasă deprindere de participare în profunzime, care face să pară ireale, lipsite de sens și anemice obiectivele îndepărtate și imaginare ale culturii curente. Ceea ce mozaicul de la televiziune îi învață pe tineri este participarea deplină la un „acum" totalizator în afara căruia nu există nimic. Schimbarea de atitudine nu depinde câtuși de puțin de conținutul programelor... Copilul care se uită la televizor visează la participare și nu-și dorește pentru viitor o slujbă specializată. Ceea ce își dorește este un rol, un angajament de profunzime față de societatea lui" (McLuhan). Oricare ar fi criticile

[73] Din engl. "to be in" – a fi la modă, popular la momentul respectiv. (n. r.)

aduse teoriilor lui McLuhan și ideologiei „marelui sat" mondial realizat prin comunicare directă, el a văzut perfect caracterul participativ al televiziunii care se situează în mișcarea comunionantă a tehnicilor. Astfel, nu numai că putem afirma că comunionalul preconizat în arta modernă nu este posibil decât datorită mijloacelor tehnice (ceea ce am arătat deja), ci, mai mult decât atât, că sistemul tehnicist este cel care, sub diverse forme, implică și angajează formele comunionale de relație. Există un fel de producție mecanică de comunionant[74]; și astfel arta care se pretinde purtătoare de comuniune nu este decât un simplu reflex a ceea ce produce sistemul tehnicist și de care, pe deasupra, acesta are nevoie pentru a funcționa și a fi tolerabil. De aceea Charbonneau poate să demonstreze în ce mare măsură proclamarea comuniunii sau a participării de către această artă este o înșelătorie. „Culturile tradiționale erau, înainte de orice, participare, în timp ce a noastră e doar plăcere. Dacă această plăcere este estetică sau grosolan senzuală rămâne pe un plan secund... Această cultură organizată este amenințată mereu de monotonie. Ea este decuplată de la inepuizabilele revărsări de energie ale naturii. În timp ce lasă să se multiplice loviturile de stat estetice care se anulează una pe cealaltă, ea împiedică germinarea lentă a formelor în care se exprimă viața oamenilor. În locul

[74] Bineînțeles, raportarea la societate este în realitate inconștientă și involuntară: foarte edificatoare în această privință a fost ancheta din *Le Monde* (începută în iulie 1975) despre real și realism printre realizatorii TV. Rămâi stupefiat de pretențiile intelectuale, de ignorarea realității, de incapacitatea de a se depăși dezbaterea tradițională despre realism a acestor realizatori. Totul disimulat în spatele unui amplu discurs parafilosofic lipsit de consistență. Niciunul dintre ei nu părea să înțeleagă că, chiar prin natura ei, televiziunea e dependentă de realitatea tehnicistă. (n. a.)

nenumăratelor societăţi ale căror stiluri se interferează, multiplicându-şi combinaţiile posibile, mai rămâne doar una: şi nu eclectismul este cel care colecţionează şi refuză în acelaşi timp arta societăţilor moarte, care ar putea să înlocuiască sinteza spontană." Dar tocmai asta pretinde că face spontaneismul comunional. El pretinde că restituie posibilitatea unei noi revărsări şi reconstituirea societăţii pe cale estetică. Sărbătoarea stradală, animaţia culturală - toată această mişcare nu există decât pentru a ne permite să suportăm în continuare realitatea tehnicistă, care devine ireală şi pentru a compensa frustrarea tuturor solitudinilor şi sclaviilor matematice. Dar arta rămâne fie şi îndeplinind o asemenea funcţie - tributară şi în acelaşi timp despărţită de societate, este - ca în cele mai bune timpuri ale luxului burghez - suplimentul sufletesc care ţi se vinde la un preţ accesibil.

IV. LUDISMUL COMPENSATOR

În cadrul mecanismelor de compensare produse de sistem intră în cele din urmă şi jocul[75]. Arta devine un joc, o invitaţie la joc şi la sărbătoare. E denunţată absenţa din societatea noastră a sărbătorii. Acest ludism, care e justificat, evident, pornindu-se de la Huizinga[76], este de aceeaşi natură ca şi tendinţa

[75] Trebuie să semnalăm că ludismul îmbracă în arta modernă două aspecte total diferite: unul este cel al ludismului compensatoriu, o reacţie împotriva sistemului. Celălalt - despre care vom vorbi în capitolul următor - este ludismul gratuit, o expresie a sistemului. (n. a.)

[76] Johan Huizinga (1872-1945) – istoric, profesor şi eseist olandez, autorul cărţii *Homo Ludens*, (1938). (n. r.)

comunională. Regăsim aici întoarcerea la intuitiv, spontaneismul, iraționalul pur. Firește, happeningul e parte a acestui ludism, este un protest împotriva raționalismului, a previzibilului, a calculelor din viața noastră modernă. E vorba să te pui în situații neprevăzute, contrar obiceiului pe care l-am dobândit de a ne plasa mereu în situații în care știm totdeauna ce avem de făcut și am învățat să le facem față. Happeningul este situația imposibilă, ridicolă, în care ești pus pe neașteptate și fiecare e nevoit să dea un răspuns. El activează instinctul de apărare, prudența, creează angoasă și nesiguranță, dă de gândit. Tot așa, asistăm la un nou romantism, al imaginarului, al actului inutil, al sentimentalismului, al intuiției. Louis Kahn, unul dintre cei mai mari arhitecți americani ai anilor '60, caută să se plaseze „la început" din toate punctele de vedere. Să faci ca și cum n-ar mai fi existat niciodată vreo școală sau vreun spital, să privești totul cu un ochi nou, ceea ce nu se poate realiza decât prin intuiție. Aceleași idei le găsim la Bissière[77] în ceea ce privește pictura: „Mâna înaintează în necunoscut... nimic nu pregătește tabloul... ne găsim în domeniul spontaneismului pur." Și prin urmare nimic nu poate să explice tabloul! Pictura este inexplicabilă. Nu există nicio preocupare pentru o descriere. Se poate considera că această pictură este un joc. Dar, așa cum vom vedea, este un joc tragic. Una dintre marile orientări ale jocului este refuzul raționalului, al organizării, al planificării, al tehnicii înseși. Mulți artiști au repetat cuvintele unuia dintre maeștrii Bauhausului[78]: „Omul pleacă din

[77] Roger Bissière (1886-1964) – pictor non-figurativ, aparținând Noii Școli pariziene. (n. t.)

[78] Mișcare artistică inițiată în 1919 la Weimar de arhitectul german Walter Gropius. (n. t.)

locurile în care pătrunde mașina". Arhitectul refuză construcția vilei sub influența mașinii. Trebuie mai mult loc, mai mult spațiu pentru a respira, pentru a te juca. În arhitectură, jocul va fi unul dintre elementele importante readuse în actualitate de Bofill, iar pop art-ul a fost de asemenea în mare măsură un joc. Această artă n-are nevoie nici de conținut, nici de semnificație, ea este destinată să compenseze frustrările pe care le provoacă civilizația și societatea actuală. Tot ce este reprimat aiurea se exprimă metaforic prin artă. Deoarece cultura actuală este represivă, arta trebuie să producă o contra-cultură liberă. Iar aceasta se exprimă cel mai bine prin joc. Trebuie să fie reprodusă experiența brută. Să te angajezi în paradoxuri provocatoare. Toate acestea presupun un anumit „informalism", iar, într-o oarecare măsură, pop art-ul însuși, în ciuda rigorii sale, nu transmite nicio informație, nu comunică nimic, se mărginește să producă senzații. Formele sunt instabile și aranjate în joacă, cuvintele se ciocnesc într-o manieră neobișnuită, pictura devine pur gestuală. Trebuie captat aleatoriul, irecuperabilul. Trebuie să ne jucăm ca animalele tinere și să producem artă jucându-ne în felul acesta. Atunci când te joci, înțelegi că nu e nimic de înțeles. Doar acționezi după dorința sau pentru plăcerea ta. Deoarece în societatea noastră nu există nici joc, nici sărbătoare, una dintre vocațiile artei îi redă omului această dimensiune. Dar pe deasupra ludismul și sărbătoarea constituie o afirmare revoluționară. Ele pun în discuție societatea. Căci societatea noastră este făurită în vederea seriozității, a eficienței, a oportunului și a introduce aici neprevăzutul sărbătorii, al artei, înseamnă a pune în discuție totul. Și astfel descoperim caracterul oarecum

tragic al acestei arte, care se dorește un joc. Dar ea este, în același timp, expresia unei voințe revoluționare. Va fi prin urmare tensionată, iar sărbătorea pe care o propune - dedată excesului. Arta modernă vă invită să veniți la joacă și sărbătoare cu privirea răutăcioasă, cu insulta pe buze, cu disprețul pe față și cu glasul dramatic. Dacă nu vreți să intrați în joc sunteți un josnic burghez reacționar. Jocul este un act serios. În *Proiect de revoluție la New York*, Robbe-Grillet[79] ne propune un joc cu cărți măsluite, căruia nu-i cunoaște nimeni regulile dinainte. Și asta se întâmplă cu zeci de romane moderne. Și, cu siguranță, Niki de Sant-Phaal și Tinguely consideră că producția lor intră în categoria jocului. Mașini-sculpturi însuflețite de tresăriri mecanice sau păpuși gigantice... Jucării exuberante. Prin festivalul de la Avignon, care devine un iarmaroc imens, o paradă estetico-populară, prin acest joc pe care îl joacă artistul și la care este convocată toată suflarea, căci este vorba despre un joc popular, își găsește expresie „libertatea". Manifestări precum Festivalul de la Avignon (după 1972) sunt tipice în ceea ce privește căutarea unui comunional tragic, deoarece este efemer. Iluzia că se dă glas unei revolte, că se pregătește o revoluție, că se contestă radical (*nu se știe* exact ce), o importanță ce vine, dincolo de modă, din dorința puternică de schimbare și din disperare - dar toate acestea sunt în esență atât de ideologizate și atât de puțin vii încât se reduc la o agitație corpusculară și nu-ți oferă decât posibilitatea de a fugi acoperindu-ți fața. Jocul ia locul libertății; tot așa și cu mijloacele video. Cu videoul puteți face ce vreți, puteți exprima

[79] Alain Robbe-Grillet (1922-2008) – scriitor și producător de filme francez, considerat «șef al noului roman francez». (n. r.)

orice. Dar acesta este un joc, pe parcursul căruia omul este de fapt pus în valoare de aparatura tehnică. Să nu uităm de efectul video-ului asupra celor care devin modele și actori: ei se joacă, dar o fac pentru că sunt proiectați pe un ecran, devin persoane importante, subiecte, vedete. Libertatea ne vine acum din partea mașinii și, ca în toate cazurile de felul acesta, această libertate se dobândește în schimbul unui rol și al unei dependențe ascunse. În măsura în care jocul e gratuit, el ne angajează, involuntar, în direcția estetismului. Romanul american s-a împotmolit în estetism, pentru că a vrut să fie doar joc pur, fără a se preocupa de problemele sociale, etc. Truman Capote[80], Salinger[81], Updike[82] sunt semnificativi în această privință. Dar vom vorbi despre estetism în capitolul următor. Acum e suficient să luăm act de locul care reunește, într-un anumit stadiu, jocul și estetismul. În cele din urmă, jocul ne introduce într-un decor, el nu e viața reală, iar ludismul caută de fapt, în afara situațiilor neprevăzute, să restituie un decor. Nu putem interpreta altfel stăruința de a se picta pereții, palisadele, stâlpii. Pereții pictați la Paris de pictori celebri (César de exemplu), dar de asemenea de copii, de studenți, de grupuri pasionate de frescă care primesc autorizația să picteze și să ilustreze zidurile sunt expresia unui asemenea decor-joc. La Hale, de-a lungul unei palisade pe care

[80] Truman Capote (1924-1984) – prozator american, autorul romanelor *Mic dejun la Tiffany, Alte glasuri, alte încăperi, Cu sânge rece*. (n. t.)

[81] J. D. Salinger (1919-2010) – scriitor american, cunoscut datorită romanului său *De veghe în lanul de secară* și a volumului *Nouă povestiri*. (n. t.)

[82] John Updike (1932-2009) – poet, prozator și eseist american, autorul ciclului de romane *Rabbit*. (n. t.)

elevii de la o școală primară au pictat flori, păsări și fluturi. Pereți pe care sunt pulverizate cu suflătorul contururile unor resturi de automobil devenite elemente de decor... Dar toate acestea, ce pot să fie, desigur, expresii artistice (dar ce nu e azi luat drept formă artistică?) care exprimă un joc și se bucură de popularitate nu sunt în realitate decât un decor. Happeningul va dura două ore. Sigur, se poate spune că nu e rău să te joci două ore. Dar nu avem de a face decât cu o distanțare de realitate, cu o paranteză, încă o dată, cu o compensație. Iar când jocul ni se propune în felul acesta, nu trebuie să uităm că arta a fost privită astfel în secolul al XIX-lea de *burghezie*. Florile de fontă adăugate drept decorațiuni batozei MacCormick! Dar ce altceva sunt pereții pictați și decorați din Paris? Ce e nou aici în raport cu această viziune absolut dihotomică? Necesitățile plastice, estetice, vin să completeze, pe calea compensației, realul riguros și dificil de absorbit ca atare. La 1900 Art Nouveau o făcuse deja. I s-a reproșat că „a deversat inutilul în ornament și a travestit utilul în capricii", dar e tocmai ceea ce ne propune jocul modern din artă. S-a spus atunci că Art Nouveau era „o paranteză dedicată estetismului", era o eroare: estetismul a fost reacția compensatorie vizavi de dezvoltarea societății industriale resimțită ca intolerabilă. Și tot așa, pereții pictați reprezintă un protest împotriva cenușiului, a anonimatului, a identicului, irizarea unei false realități, pentru a ne face s-o uităm pe cealaltă. *Rețea aeriană* de M. Butor, operă scrisă special pentru radio, este tipică pentru acest joc care acoperă cu ilustrații și compensează realul. Trebuia reconstituită fidel o aparență de viață (urmărindu-se evoluția unui cuplu în timpul unei călătorii cu avionul la Nouméa, cu toate

complexitățile ridicate de viață), dar cu mijloace total artificiale, destinate unor auditori care nu vor trăi niciodată ceea ce li s-a oferit să asculte într-o manieră admirabil de realistă; o dată în plus, arta ne permite să trăim prin intermediari și devine un bluf uriaș. Ne împiedică să vedem realul arătându-ni-l. Dar arătându-ne un real iluzoriu, reconstruit, funcționând ca un joc. Amuzându-ne. Dar în timpul recreației elevul uită de ore. Aceasta este semnificația ludismului compensatoriu. Și atunci trebuie să luăm act de dubla lui dimensiune. Înainte de toate, el reprezintă o compensație. Așadar nu există decât în raport cu tehnica însăși. Jocul se definește prin orientare, impactul cu tehnica îl diversifică în funcție de frustrările provocate de tehnică. Așadar nu poate schimba societatea, în ciuda pretențiilor sale contestatare. Jocul nu contestă nimic. E un divertisment. O evadare în irecuperabil. Se crede câștigător, pentru că, cel puțin, transformând arta în joc, a făcut-o irecuperabilă. Desigur, nu e nevoie de ea. Nu a inventat un posibil nou, reprezintă refuzul singurului posibil real. Nu este o adevărată punere în discuție critică, deoarece această activitate ludică poate fi suportată, tolerată la infinit, căci nu afectează sistemul. Reacțiile pe care le poate produce sunt de tip epidermic, simplă iritare a persoanelor care nu sunt pe aceeași lungime de undă... și asta e tot. Jucați-vă, jucați-vă de a ce vreți voi, de-a muzica, de-a pictura, de-a teatrul, în vremea asta betonul continuă să-și vadă de treabă. Cei care se joacă au iluzia libertății pe durata jocului. Și în măsura în care toți oamenii resimt nevoia de joc (nu vorbim de jocurile de la Bursă!) ei îndeplinesc o funcție utilă într-o societate din care jocul este absent. Ea e pregătită să-i tolereze și chiar să-i

acopere cu onoruri. Marii jucători, ca Tinguely, César și Mathieu[83] nu se bucură oare cu prisosință de favoarea celui mai tehnicist dintre guverne? Tehnocrații sunt convinși că ludismul estetic este indispensabil și sunt dispuși să-l favorizeze. În timp ce jocul, retransmis de MMC îi conferă, la un doilea grad, spectatorului intensul sentiment al libertății care domnește în societatea noastră. Puteți face orice: un sit-in[84] în Concorde sau să pictați pereții. Dar jocul acesta mai are și o altă față: arta ludică este din ce în ce mai separată de real. Pentru a regăsi „viața" (în detrimentul mașinii), practicanții ei, evadează pur și simplu din realitatea socială, pretinzând însă în același timp că rămân revoluționari. Dar este vorba despre un revoluționarism redundant și locvace, care atestă doar neputința de a înfrunta efectiv realul. Se face o frescă împotriva imperialismului american din Vietnam. Dar nu asta e realitatea profundă a lumii din anul 1975, ci supradimensionarea tehnicii, iar arta trece pe lângă ea cu nepăsare. Ludismul se exprimă de asemenea, cu totul involuntar, în faptul că arta care se pretinde inserată în politic, vehiculează cu o politică „din altă parte și de altădată", pe care o ia drept „de aici și acum". Arta, involuntar ludică, își exprimă astfel incredibila vanitate, gratuitatea, vacuitatea. Își atestă propria inutilitate. Jocul se situează la antipodul realului, pe care nu îl poate schimba. El este o simplă evaziune, conștientă sau nu. Iar arta modernă nu poate face mai mult. Se epuizează în demonstrații care sunt simple distracții și divertismente, atunci când se dorește

[83] Georges Mathieu (1921-2012) – pictor, creatorul "abstracționismului liric". (n. t.)

[84] Formă de protest care constă în așezarea pe jos într-un loc public. (n. t.)

explozivă, când se vrea o artă a dinamitei. Din nefericire, această dinamită nu este decât o biată petardă copilărească, cu ajutorul căreia îți împaci conștiința, justificându-te că ai luptat. Societatea tehnicistă propune deja jocuri serioase (jocurile urbane) sau nu (MMC). Ea este pur și simplu răpită, încântată când artistul, creatorul, inovatorul apar în mijlocul circului pentru a distra „masele îndobitocite", făcându-le să-și redobândească vitalitatea, interesul, însufleţirea. Tocmai această societate este cea care are nevoie de ludism estetic și de animație culturală. Riscă astfel să fie distrusă? Ce iluzie! Să revenim la una dintre cele mai înalte expresii ale acestui ludism, popular și revoluționar: pop art-ul. Care îi sunt principiile? Organizatorii unei mari expoziții pop din 1969 le rezumă astfel[85]: abolirea tuturor convențiilor în plan pictural (dar ce e aici pus în discuție? doar pictura!); substituirea picturii în ulei prin tehnici industriale (așadar un primat al tehnicii, alinierea picturii la tehnicile cele mai evoluate); nivelarea tuturor ierarhiilor în privința subiectului, așadar pe de o parte, conform tendințelor sistemului tehnicist, conținutul nu are nicio importanță, subiectul este lipsit de interes, iar, pe de altă parte, nu contează nici artistul în calitatea lui de subiect: conformitatea pop art-ului cu sistemul tehnicist este flagrantă: nu trebuie să te

[85] Cf. Catalogului expoziției pop de la Hayward Gallery, *Le Monde*, august 1969. Dar, într-o manieră contradictorie, mesajul popului este analizat aici ca o reacție împotriva dezumanizării lumii (dar provocată de ce?), împotriva civilizației de masă, împotriva cultului bunurilor materiale, ca un efort pentru reumanizarea omului și a ființei... E foarte drăguț, căci, în absența reflecției, toate acestea nu depășesc un sentimentalism liric sau o revoltă romantică... care se exprimă în fapt printr-o invazie a tehnicului! H. SKOFF-TORGUE, *Muzica pop*, 1975. (n. a.)

întrebi ce ai de făcut, ci să faci cât mai bine posibil ceea ce faci. Şi nu contează nici că o poate face oricine altcineva, care dispune de o tehnică bună. Dispariţia subiectului, nu din raţiuni filosofice, ci pentru că sistemul tehnicist îl elimină din viaţa concretă. Şi odată cu el este eliminată, exclusă şi lumea visurilor. Toate acestea par să vină în contradicţie nu ceea ce afirmasem despre ludism, dar ceea ce se petrece de fapt este o aparentă reafirmare a realului, un refuz al supra-realului, dar ceea, ce ni se propune, este un *fals* real. Ne jucăm. Dar cu îngăduinţa sistemului tehnologic. A refuza visul nu înseamnă a refuza evadarea: înseamnă a practica o formă de evadare mult mai periculoasă, fiindcă nici nu-ţi dai seama că este vorba de evadare, crezi că ai priză asupra realului! Şi în cele din urmă ajungi la o concepţie despre artă foarte *mobilă*[86]. Dar nu este aceasta tocmai un aspect al tehnicii? Astfel, formulându-şi principiile, teoreticienii pop-ului pretind că ar combate situaţia actuală, în timp ce de fapt o oglindesc cu fidelitate şi, drept urmare, pretinzând că reintroduc jocul, ei merg în direcţia divertismentului

[86] Căci nu trebuie să uităm că, deoarece se vrea foarte angajată, această artă se mişcă la fel de repede ca şi evenimentul care a provocat-o; incapabilă să discearnă ce este esenţial şi de atacat în societate şi să se distanţeze critic (în ciuda teoriei! nici Brecht, cu adeziunea lui la comunismul stalinist, n-a făcut-o mai bine!) faţă de elementele constitutive ale acestei lumi, incapabilă să simbolizeze şi să fie purtătoare de universal, această artă se disipează numaidecât şi nu lasă în urmă nimic. Edificator pentru această disoluţie, provocată de propriile-i slăbiciuni (şi nu de absenţa creditării de către Stat, din partea căruia aceşti revoltaţi aşteaptă tot!), Festivalul de la Avignon din 1976, cu ridicola sa alternativă "in/off", a evidenţiat perfect lipsa de conţinut a pretinsei angajări, strigătele nesemnificative, vorbăria şi gesticulaţia, falsa fiestă, adevărata incoerenţă şi adevărata afacere comercială, care antrenează dispariţia teatrului angajat. (n. a.)

și oblitează realul sub aparențele unei totale libertăți a imaginației și a criticii, sub aparențele unei reafirmări a persoanei, a unei exprimări a poporului, a angajării într-o amplă mișcare contestatară. O sterilitate a artei cu mesaj, care vine să moară cu înțelepciune pe plaja trasată cu rigoare a unui sistem omniprezent[87].

[87] Aceste pagini erau scrise înaintea apariției punkului și a stilului disco. Dar acestea nu sunt decât o confirmare și continuarea mișcărilor anterioare ale insignifianței paralizate de hipnotismul sistemului tehnicist. Sunetele, strigătele, gesturile, exploziile frenetice, puseurile acustice, dezintegrarea sunt în realitate perfect stereotipe, expresia unei muzici programate. Sunetele care explodează nu exprimă, în ciuda a ceea ce se afirmă, nicio "emoție", ele produc un moment de fericire drogată. Căci nu trebuie să uităm că după punk vine stilul rece. Aparenței de anarhie și spontaneitate a punkului îi succede, nu ca o oscilație de balansier, ci ca o continuare a aceleiași linii, un soi de stil înghețat, rigid, pietrificat. Nu e întâmplător că auzi "Do the Mussolini", un apel derizoriu la fascism, sau "Musique de l'usine de mort" - glorificare delirantă a Auschwitzului, invocarea constantă a morții: "I wish, I could die..." Acestora li se adaugă un decor depersonalizat cu strictețe, neutru și o vestimentație pe linie militară. Nimic la voia întâmplării. Moartea și războiul prefigurate de aceste mode estetice înghețate de o glacificație tehnicistă. Încă un pas înainte în arta oribilului. O trupă se numește "Suicide" - duo între un sintetizator și o voce din întuneric. Muzică ce traduce absurditatea neantului, intensitatea lipsei de comunicare, absența. O voce fără pasiune. Cântărețul nu se implică, nu urmează evoluția sintetizatorului... compoziții fără început și sfârșit... Limita extremă a dispariției omului. (n. a.)

4

Formalismul și teoria

Celălalt mare curent al artei moderne, opus precedentului, dar apropiindu-se de acesta prin dependența lui de mediul tehnicist, se caracterizează prin formalism și prin teorie. Este o artă fără conținut, fără mesaj, fără semnificație, care se vrea uneori explicit conformă cu tehnica, alteori o exprimă involuntar. Este o artă ermetică, savantă, joc și ea, dar un joc specializat. Nu joc popular, nu desene făcute de copii pe pereți, nu sărbători cu petarde, ci aranjamente subtile, joc de șah și de go. Artă din ce în ce mai rafinată, urmând direcția curentului tehnicist, din ce în ce mai dificilă, străină de masele ignorante, dar ale cărei rezultate le sunt totuși livrate masiv acestor mase, care nu le sesizează decât aparența cea mai superficială, fără a-i discerne incredibila subtilitate. Doar specialistul poate să o interpreteze corect. Iar această aparență superficială livrată publicului este ceea ce interesează cel mai puțin grupul producător: important este procesul în sine, în decursul căruia se poate admira stăpânirea celor mai exorbitante mijloace. Este o artă savantă, cu rezultate incidentale în rândul maselor. O artă la scara societății globale, ceea ce face posibilă tehnica, pusă la dispoziția plebiscitului social, fără ca acesta să

perceapă realitatea operei, insesizabilă, nici sensul acesteia, pentru că ea nu trebuie să aibă vreunul. Vom examina în continuare importanța determinantă a teoriei, absența sensului, ludismul tehnicist. Oscilația între formalism și semnificație, cu contradicțiile implicate în lumea nouă a acestei arte încă niciodată create.

I. PRIMATUL TEORIEI

Începând de la mijlocul secolului al XIX-lea, motivațiile pictorilor au fost filosofice și idealiste, înainte de a deveni teoretice. Este unul dintre meritele lui Rookmaker (*op. cit.*) că le-a pus bine în evidență. Astfel impresioniștii (și postimpresioniștii) au vrut să plece de la percepția senzorială pentru a ajunge la cunoașterea universului. Grupul Blaue Reiter[1], apoi cubiștii au căutat un absolut, „ideile de bază", realitatea adevărată ascunsă în spatele aparențelor, o structură. Mondrian și Kandinsky caută să transpună realitatea în construcții care pot fi controlate de rațiune. P. Klee exprimă posibilitățile picturale și legile comunicării vizuale într-o manieră sistematică. Dar toate acestea sunt acum depășite. Un nou absolut apare pornind de la posibilitățile teoriei și ale tehnicii.

Unii au curajul de a proclama pur și simplu necesitatea noutății absolute a artei, dată de noutatea absolută a epocii în care trăim. O spune Boulez: „După ce am devenit atât de pricepuți în a lua în răspăr lumea cea veche... nu vom mai eluda multă

[1] Călărețul albastru – grupare expresionistă germană. (n. t.)

vreme încercarea esențială: aceea de a deveni absolut prezenți, de a ne pierde vechea memorie pentru o percepție care n-are nevoie de niciun exemplu, de a uita moștenirile trecutului pentru a da la lumină teritorii fără niciun model." Dar cum să nu vedem că nu e vorba aici decât despre acceptarea a ceea ce dă naștere acestui absolut nou: adică a Tehnicii?

Această artă este concepută pornindu-se de la conștientizarea posibilităților mașinilor, a tehnicilor diverse, despre care se teoretizează. Mai mult decât atât: ea conduce la analiza teoretică a tuturor realizărilor de până acum ale activității artistice înțeleasă ca proces tehnic: de exemplu limbajul sau ceea ce se numea activitatea creatoare a artistului. De aici o sistematică elaborare intelectuală care călăuzește artistul din ziua de azi. Nu mai e vorba acum nici de emoție, nici de sentiment, nici de un mesaj existențial de transmis, nici de experiență metafizică. Toate acestea sunt în totalitate depășite, devalorizate. Chiar și impresiile sensibile. Referința și cauza operei de artă (și nu doar mijloacele ei) devin matematice. Căci atunci când vorbesc despre teorie, mă refer la sensul riguros al acestui cuvânt, opus ideologiei, utopiei, doctrinei. E o artă savantă, care se naște din creier și nu din inimă. Nu minimalizez latura elevat intelectuală a tuturor artelor, începând din secolul al XVI-lea, dar există o diferență. Nu e vorba doar de căutarea celui mai bun mijloc pentru a spune ceea ce dorești să exprimi, nici de o reflecție în legătură cu logica rigorii limbajului. a muzicii, a desenului, ci de subordonarea unei legi integral de construcție, implicând perfecționarea nelimitată a mijloacelor tehnice. Dar aceasta nu este câtuși de puțin o artă populară, este o artă de avangardă care va fi obligatoriu abstractă.

Celebra *Eterizare a imaginii lumii* de Naum Gabo[2] (reprodusă de Mumford) arată limpede limitele acestei arte teoretice și abstracte (nu e de ajuns pentru asta să nu reproduci, pur și simplu realitatea concretă, evidentă). Avem de-a face cu o dematerializare care se produce în cadrul unui desen elaborat pur matematic și care rezolvă ruptura dintre obiectiv și subiectiv, interior și exterior într-o imagine unificată, care, deși de tip mecanic, restaurează totuși realitățile organice. Capacitatea de abstractizare realizează aici, mergând până la extrem, „simbolul perfect al eterizării". Dar toate acestea sunt realizate potrivit unei teorii, executate prin mijloace tehnice elevate. Uneori, cum s-a văzut adesea la Bienala de la Paris, teoria precumpănește de departe în raport cu opera. Vom reveni. Dar această importanță hotărâtoare a teoriei o regăsim în toate artele. În muzică prima a fost muzica serială care a părut esențialmente teoretică, mai ales în extensiunea pe care a cunoscut-o, cu începere de la Schönberg, de exemplu prin Babbitt[3], în domeniul măsurii și al dinamicii. Este un tip de compoziție matematică. Dar, dintr-un alt punct de vedere, căutarea sistematică a analogiei între simbolurile vizuale și simbolurile sau evenimentele sonore plecând de la serii de experimente este de asemenea teoretică. La fel e și atunci când se caută - sau se pretinde că se caută - reintroducerea libertății în jocul muzical; și aici lucrurile sunt în funcție de o luare de o poziție teoretică (Cage). Este o muzică nonfigurativă, fără referințe la istorie, nici la corpurile sonore deja existente. S-a spus

[2] Naum Gabo (1890-1977) – sculptor abstracționist ruso-american de origine evreiască. (n. t.)

[3] Milton Babbitt (1916-2011) – compozitor american, unul dintre reprezentanții muzicii seriale. (n. t.)

că Influența teoriei este mai mare în muzică, pentru că ea, nereprezentând nimic, reflectă cel mai bine formele gândirii. Improvizațiile aleatorii ale lui Markov[4] sau introducerea unei legi statistice în anumite creații ale lui Xenakis: o ordine perceptibilă născută din teoria pură. Și muzicile experimentale sunt la baza lor teoretice, din moment ce experimentatorii își desfășoară experiențele pornind de niște idei precise. Această muzică experimentală este de altfel scindată în școli în funcție de divergențele teoretice: muzică concretă, muzică electronică, music for tape (Ussaghevsky[5]). De fiecare dată e vorba însă de crearea unor obiecte sonore noi, de abandonarea sunetelor naturale și a compozițiilor obișnuite. Muzica devine o metodă de organizare a unor sunete noi, în totalitate abstracte, Se poate conchide, la limită, că validitatea teoretică este cea care face muzica. E de la sine înțeles că arhitectura, la fel ca muzica, se pretează în mod special la acest triumf al teoriei. De la Bauhaus încoace s-au elaborat neîncetat teorii arhitecturale, construcția edificiilor devenind un produs derivat al acestor teorii. Arhitectul nu se limitează să exprime anumite intenții estetice sau idei generale, nici, pe de altă parte, să aplice doar regulile tehnice: dincolo atât de unele cât și de celelalte, el construiește o teorie globală a societății, a ființei umane, o teorie ce poate fi exprimată științific. Le Corbusier[6] a dat în această privință un mare

[4] Albert Markov (n. 1933) – compozitor, violonist și pedagog rusoamerican. (n. t.)

[5] Vladimir Alexeevich Ussachevsky (1911-1990) – compozitor renumit pentru compozițiile sale de muzică electronică. (n. r.)

[6] Le Corbusier – pseudonimul lui Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965) – arhitect celebru și teoretician, preocupat de problemele urbanismului modern. (n. t.)

exemplu. Dar astăzi Yona Friedmann[7] ne arată până la ce punct poate fi dus delirul abstract al teoriei, iar Bonfill socializarea acesteia. Dar niciunul dintre ei nu consideră că locuința trebuie construită într-o manieră pragmatică sau în funcție de o tradiție culturală; opera realizată este rezultatul strict al unei concepții teoretice exact aplicate. Mies Van der Rohe[8] caută „principiile ireductibile ale arhitecturii" în funcție de o teorie a spațiului. Arhitectura structurală a fost serios depășită într-o direcție mai riguroasă și mai abstractă. Spațiul de locuit destinat omului se prezintă acum în funcție de o imagine teoretică preconceptă despre om, de o teorie a spațiului și a relației sale cu spațiul, de o cercetare teoretică în ceea ce privește formele, proporțiile și senzațiile. Desigur, în arhitectură au existat întotdeauna asemenea reflecții: catedralele erau construite în funcție de o anumită idee a raporturilor dintre om și Dumnezeu, etc. Dar marea diferență constă mai întâi în caracterul în totalitate conștient al operației intelectuale (arhitecții Partenonului nu plecau de la o preconcepție voită a efectelor proporțiilor asupra sensibilității), apoi în condiționarea totală și riguroasă a operei de către premisele ei teoretice: o consecutivitate strictă, care nu exista altădată (și care a devenit posibilă astăzi datorită tehnicilor care permit depășirea și eliminarea tuturor obstacolelor și dificultăților). Pictura a devenit și ea teoretică. Nu se mai pictează nici ce se vede, nici ce se simte. Știința ne-a învățat să nu ne încredem în ceea ce credem că vedem. Va exista mereu o teorie interpusă

[7] Yona Friedmann (1923-2000) – arhitect francez cu origini budapestane, cunoscut pentru teoria "arhitecturii mobile". (n. t.)

[8] Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) – arhitect german, unul dintre maeștrii arhitecturi moderne. (n. t.)

între intenția de a picta, emoția care te cuprinde în prezența unei culori sau unui spectacol și realizarea lor efectivă. Poate fi vorba de exemplu despre multiplicarea aspectelor viziunii, despre proiectarea asupra obiectului vizat a unui număr cât mai mare de puncte de vedere posibile. Imaginea trebuie să fie o sinteză „a tuturor aparițiilor ființei". Nu mai există o reprezentare a unei realități, ci o voință de a cumula într-un singur punct toate posibilitățile, toate aspectele, vizibile sau ascunse, ale obiectului, dacă nu chiar de a-l dispersa, de a-l face să explodeze, pentru că obiectul însuși este, din perspectiva unei teorii, o construcție arbitrară. Leymarie spune pe drept cuvânt de exemplu că pictura cubistă este „structurarea realului prin metafore plastice, adică se creează la început niște semne plastice în care realitatea se inserează ulterior. Este efectiv un proces de transformare a formelor. Cubismul e crearea unei noi realități pentru că percepția lui structurantă este confirmarea a priori a structuralismului actual. Structuralismul confirmă cubismul, așa cum psihologia formei, contemporană cubismului, l-a confirmat pe Cézanne." Aceste rânduri arată până în ce punct avem de-a face cu o artă pentru inițiați, pentru savanți, care jonglează cu psihologia formelor și cu structuralismul, dar și că discursul despre artă, destinat să explice care este teoria aplicată într-o anumită operă devine indispensabil. Două elemente cu care ne vom reîntâlni mai târziu. În cele din urmă, și nu vom mai insista, regăsim aceeași importanță arătată teoriei și în sculptură, de exemplu la Merkado[9] (extrem de tipic, printre alții, mai puțin cunoscuți): e vorba

[9] Nissim Merkado (n. 1935) – sculptor francez. (n. t.)

despre o cercetare sistematică legată de spațiu, de vid, de volume, de materiale. Sculptura devine o articulare de forme geometrice în care joncțiunile sunt făcute cu ajutorul tijelor de oțel. Tehnică pură și perfect sterilizată. Expunere a unor mașini, fără energie, fără funcție, fără utilitate. Dacă am vrea să fim răutăcioși am putea spune că toate acestea ne trimit cu gândul la faimosul Vistamboire[10] al lui J. Perret. Pătrate, cilindrii, trunchiuri de piramidă, armaturi complexe... Pot accepta să mi se spună că important este ceea ce se petrece în vis, între volume și că acestea definesc o zonă de tensiune, de acumulări, de întâlniri și evenimente posibile; dar pentru a da crezare unor asemenea afirmații e nevoie să pătrunzi efectiv în modelul omului integrat în tehnică, altminteri toate acestea nu sunt nimic altceva decât niște jocuri de construcție care ilustrează o geometrie. Și rezultă de aici în ce măsură adecvarea la tehnică a unei arte care reflectă sistemul, răpindu-i rațiunea de a fi, nu poate fi explicată decât printr-un limbaj *de tip mistic* care-i restituie omului o aparentă stăpânire asupra obiectului. (Expoziția de la Muzeul Bourdelle, 1975). În sfârșit, în literatură noul roman, noua poezie sunt de asemenea dominate în totalitate de teorie. Teorie a limbajului, a comunicării, a discursului, dar și a operei în operă (a romanului în roman), obiectualitate sau telquelism...

Bineînțeles, nu există *o unică* teorie care să acopere întregul ansamblu al artelor. În multiplicitatea demersurilor epistemologice moderne, în multiplicitatea

[10] Obiect imaginar, fără o destinație precizie, evocat de scriitorul Jacques Perret (1901-1992) în nuvela *Le Machin* (*Chestia*). (n. t.)

instrumentelor teoretice, se configurează nu o teorie globală, sintetizantă, din care să se poată deriva tot restul, ci există teorii fragmentare, diferențiate în funcție de artele la care se referă și în interiorul fiecăreia dintre ele, diferențiate de asemenea prin accentuarea cutărui sau cutărui accent teoretic dominant, care apoi devine cheia întregului. La unii e vorba despre descoperirea unei lumi fără visuri sau fizionomii, care se dovedește inaccesibilă la o lectură directă, despre căutarea unei profunzimi interzise înțelegerii directe, despre profunzimea originilor și „statutul aparenței lucrurilor" (Delevoy); la alții despre căutarea unei rupturi între limbajul picturii și o anumită imagine a omului, ceea ce face semnul disponibil, punctul, linia, culoarea devenind ființe în ele însele, combinațiile și raporturile dintre ele fiind suficiente pentru asumarea unui statut semantic. Apel către o profunzime care nu se dorește romantică, ci riguros organizată pentru a aduce la lumina zilei *ființa* fenomenelor în sine. Totodată teorii despre dominația hazardului (Cage) și a accidentului (Rivette[11]). Spontaneitatea nu e spontaneitate; este produsul unei voințe deliberate, al unei reflecții teoretice. Dar recuzarea principiilor teoretice sau a ideilor generale este, în acest context, tot o teorie! „Teoria autentică trebuie să înglobeze accidentul... accidentul este central, provocat, sperat, așteptat... Dacă el nu se produce, opera de artă este lipsită de interes" (Rivette). Se știe că fiecare figură poate fi interpretată în conformitate cu mai multe coduri, schimbându-și de fiecare dată semnificația. Și singura problemă este

[11] Jacques Rivette (1928-2016) – scenarist, regizor și critic de film. (n. t.)

atunci aceea de a se furniza un joc de coduri suficient pentru ca receptorul să o poată interpreta în mai multe feluri. Dar elaborarea codurilor, în această prezență a hazardului și a accidentului, este teribil de riguroasă.

În sfârșit, teoria se poate exprima printr-o organizare totală a elementelor, ceea ce conferă un sentiment al nelimitatului pe care Moles îl va exploata în teoria sa despre arta combinatorie. Moles este, fără îndoială, singurul care a dus cel mai departe, cu toate consecințele ei, această predominanță a teoriei legată de existența și utilizarea puterii tehnice prin excelență: calculatorul. Punctul de plecare al teoriei lui Moles este simplu și riguros: are în vedere doi factori. Societatea devine globală: prin urmare trebuie să se producă o artă la scara acestei societăți (și nu la aceea a individului), dar o *artă*, nu simpla reproducere a operelor tradiționale, care rămân mesajele unui individ adresate la X indivizi, iar artistul nu mai este un creator solitar, el devine o funcție solidară. A doua premiză e dată de prezența mașinilor care permite nenumărate creații, a mașinilor supuse cărora le poți comanda tot ce dorești și tot ce corespunde nevoilor fără număr ale societății globale. Din aceste premise decurg toate consecințele care pot fi organizate cu ușurință într-un ansamblu riguros, complet, instituit ca adevărată teorie a artei, o artă pornind de la aparate, fără mesaj și fără sens, doar formă pură... Estetica îi va furniza artistului reguli de analiză, modele de structurare, tehnici de programare, iar aparatul, calculatorul de exemplu, nu mai este un simplu mijloc de acțiune, ci producătorul *conceptului* însuși de artă. În cadrul comunicării trebuie să predomine astfel estetica asupra semanticii. Orice creație estetică se

reduce la schema canonică a comunicării cu transmiterea unei anumite cantități de noutăți, astfel încât se poate enunța „algoritmul universal al operei de artă". Valoarea teoriei este dată de amploarea posibilităților de aplicare și de produsele sale experimentale. Să reduci totul la elementele sale, să ordonezi totul potrivit regulilor, ceea ce este posibil datorită calculatorului, cu posibilitățile sale combinatorii aproape nelimitate, cărora le corespunde arta permutațională: „Mașina explorează sistematic câmpul posibilităților definit printr-un algoritm." Poezia redevine un „joc de cuvinte". Iar cuvântului i se atribuie astfel libertatea de care omul a fost privat. Teoria devine absolut pură în muzică, unde nu există sens explicit de eliminat în prealabil. Combinații de sunete, iar dincolo de ele nimic. „Muzicianul asamblează după voia fanteziei sale euforice toate obiectele sonore extrase din universul înconjurător sau din mediul electronic." Teoria pură îi corespunde jocului fără fond. Or, această importanță a teoriei trebuie să ne reamintească fără încetare că, cu cât se pretinde mai științifică, cu atât ea împiedică, interzice să se ia în considerare realitatea, stupida realitate concretă. Dar cine poate trăi în abstracția pură atâta timp cât avem încă un corp, atâta timp cât mai găsim o plăcere în relația cu o materie însuflețită?...

Toate principiile restrictive de selecție, încadrarea subiectului, interpretarea formelor și a culorilor, selectarea tonurilor, arbitrariul structurii poetice clasice, etc., sunt depășite. Astăzi, formele, culorile, cuvintele se mulează pe exigențele utilizării lor concrete, dar teoretice. Nicio convenție nu-i interzice compozitorului sonoritatea de care are nevoie aici și numai aici, acest „aici" fiind definit de

imperativele teoriei. La limită, arta poate fi programată în totalitate (o vom regăsi cu ajutorul calculatorului). Comanda nu-i mai aparţine aşadar obiectului văzut sau auzit, emoţiei interioare, convenţiilor, ci instrumentului. Aşa se întâmplă cu sculpturile muzicale ale lui Takis (expoziţia din 1974), dependente de utilizarea câmpului magnetic sau a programului Picelj (tablou cu patru mii de elemente, 1967), care duc la multiplicarea instrumentelor sonore şi a luminilor combinate. Dar această utilizare a procedeelor tehnice este rareori imediată, rareori pragmatică, ea este precedată de o reflecţie teoretică, în raport cu care ea nu este în cele din urmă o aplicaţie. Se poate afirma astfel că „de când retina a fost pusă la contribuţie, mai cu seamă de Vasarely, reprezentarea a trecut de la două la trei sau chiar patru dimensiuni. Adică de la suprafaţa plană a tabloului la formele spaţiale, la mişcare şi la sunetul difuzat cu intermitenţe" (Jacques Michel). La limită, altfel spus, arta nu există ca atare decât graţie şi prin intermediul teoriei. De exemplu: trebuie elaborată o ştiinţă a mişcărilor, independentă de natura obiectelor cărora li se aplică aceste mişcări, pentru a putea să pictăm corect sau pentru a face un cinematograf care să fie altceva decât o colecţie de poncife. Disocierea structurală a obiectului şi a mişcării permite să asamblăm indiferent ce tip de mişcare cu indiferent ce tip de obiect; aceasta duce la creaţia pură, şi tocmai asta *este* creaţia artistică. Alt exemplu: arta apare ca urmare a explorării „cu aceeaşi densitate a unui câmp de posibilităţi" (dar evident că acestea nu pot fi determinate decât printr-o cercetare sistematică, dictată de o teorie). Se poate aplica teoria informaţională a percepţiei (Moles) pentru a defini regulile de asamblare a elementelor, codurile

combinatorii între care e de ales. Teoria informației, care vine în prelungirea Gestaltpsychologiei, furnizează construcții sistematice ale jocurilor de semne și ale „comenzilor ierarhice" în limbaj și interpretare. Teoria nu abordează așadar niciodată conținutul, nici al valorii, nici al mesajului, sau specificitatea semnificării, ci doar dă seama din punct de vedere statistic în legătură cu o semnificație eventuală. Putem multiplica exemplele teoriilor determinante în activitatea artiștilor moderni. Rămâne însă un punct mereu nelămurit: acela al valorii teoriei pe care o aplică artistul! Este evident că acesta nu poate fi judecată după aceleași criterii ca o teorie științifică pură. Este de asemenea evident că în măsura în care arta, indiferent cum este concepută, e făcută pentru a fi împărtășită, comunicată până la un punct, nu se poate ignora reacția publicului, a spectatorului, a amatorului, a participantului, oricare ar fi numele pe care i-l atribuim. Și atunci ajungem să considerăm reacția publicului drept criteriu al valorii teoriei. Lucrul acesta a fost afirmat explicit de Francastel și mai voalat de Moles (amploarea aplicațiilor, a dezvoltărilor produselor experimentale decide în favoarea sau defavoarea unei teorii). Dar acest criteriu este, în mod limpede, inadecvat pentru a măsura validitatea unor lucruri atât de dificile și de abstracte ca operele produse pe baza acestor teorii hermetice. Avem de-a face aici cu o slăbiciune profundă și cu o contradicție radicală în interiorul acestui întreg demers artistic modern, pe care le vom studia mai târziu.

Să ne limităm deocamdată la a arăta câteva dintre consecințele acestei dominante teoretice. Mai întâi, se promovează o artă strâns legată de toate posibilitățile tehnice. În realitate, teoria nu este o filosofie, ea se dezvoltă în funcție de circumstanțele

tehnice. Nu mai există subordonarea în raport cu un fel de gândire inconștientă, ci o explicație formală, riguroasă, legată de mentalitatea dezvoltată prin tehnică și conducând frecvent la relația cu aparatul. Teoria este adeseori (dar nu întotdeauna) un fel de răspuns la întrebarea: cum se pot valorifica pentru artă posibilitățile furnizate de tehnică? Trebuie de exemplu să nu se neglijeze capacitățile calculatorului în privința compoziției muzicale. După Moles există patru metode de utilizare: calculatorul este mai întâi un instrument de analiză a materialului sonor, apoi această analiză se oprește asupra operelor existente și furnizează niște reguli care vor sta la baza unui proces de simulare a compoziției. A treia metodă de utilizare va fi compoziția în totalitate abstractă: plecând de la datele matematicii, ea este o creație absolută de structuri muzicale. În sfârșit, vine perspectiva sintezei sonore totale, când calculatorul este în același timp compozitor și executant. Apoi urmează munca de reflecție și de analiză a muzicianului. Dar trebuie să precizăm că atunci se produce un fenomen straniu de reversiune. Atâta timp cât artistul este cel care inventează și utilizează noul instrument, el este înclinat să creeze o compoziție muzicală care să poată fi realizată de calculator. Nu reușim să depășim ceea ce s-a produs întotdeauna: pentru spinetă se putea compune o anumită muzică. Se va scrie o muzică pentru corzi sau pentru saxofon: compozitorul scrie în funcție de ceea ce știe că poate realiza instrumentul. Bine. Acum instrumentul este un calculator, iar un program muzical sau pictural se va realiza pornindu-se de la posibilitățile acestuia. Dar aceasta antrenează, pe de o parte, un mai mare grad de abstractizare (se face, în loc de compoziție muzicală, „matematică"), un mai

mare grad de distanțare (pictorul nu mai vede efectul „tușei" pe care tocmai a realizat-o) și, de asemenea, un tip foarte special de poezie sau de pictură. Dar, dincolo de asta și involuntar, sunt contaminate și celelalte arte, de exemplu poezia, romanul sau cinematograful: poetul sau romancierul încep să-și compună opera ca și cum ea ar trebui finalmente produsă de un calculator. Și ca un calculator, el este redus la funcționamentele, la procedeele prevăzute. Artistul devine programator. Mai întâi se gândește. Dar e o gândire de tip geometric (o, cât spirit de finețe este eliminat!). Pictura, muzica nu mai sunt decât transpunerea unui program, o serie algebrică, o construcție geometrică. Execuția poate fi pur mecanică, industrială, sau electrică, pe calculator. Așa cum scrie J. Michel: „Formele sculpturii minimaliste sunt determinante în avans, programate de un creator inginer care le realizează ca la uzină: un cub de oțel cu latura de 2 metri, pictat în negru, acesta se poate comanda prin telefon... Și ca într-o construcție mecanică, sculptura minimalistă își lasă văzut procesul constructiv. Procedeul a trecut și în pictură..." Dominare a procedeului. Rezultatul va fi determinat fatalmente de procedeul tehnic. Expresie a erei tehniciste... Probleme de rezolvat...

Stockhausen exprimă perfect această necesitate de schimbare constantă, sub forma unor probleme de rezolvat, prin raportare la realizările anterioare și posibilitatea de a le efectua prin mijloacele tehnice. După muzica pe o temă (Beethoven - spune el - n-a depășit niciodată două teme; Schönberg este strict monotematic), Webern[12] produce două sau trei

[12] Anton Webern (1883-1945) – compozitor și dirijor austriac, elev al lui Schönberg. (n. t.)

intervale într-o serie de douăsprezece sunete și e vorba să fie utilizate toate intervalele posibile, „apoi să fie dezvoltată seria în expansiune sau dimpotrivă în restrângerea ei către microtonal", iar „această transmutare parametrică a formulelor n-a putut fi atinsă decât grație sintetizatorului". Este vorba așadar „de a transpune toți parametri unei formule în alta, de a trata ritmul unei melodii cu secvența de sunet a unei alte melodii sau cu curba dinamică ori calitățile sonore ale unei a treia." „Cred efectiv în noile materiale, în undele alfa ale omului, în vibrațiile care vor permite ca în câțiva ani să se moduleze o undă cu un om pentru a-l face să călătorească în afara sistemului nostru solar. Căci, așa ca toți oamenii de știință..." Așadar Stockhausen se declară el însuși om de știință... și nu visează decât sintetisme, calculatoare și probleme vibratorii de rezolvat. Dar el se înșală în totalitate când crede că poate da expresie (de exemplu în *Sirius*) „mutației perpetue a naturii" prin intermediul unui proces pe care l-a făcut posibil sintetizatorul prin transformările sunetelor; toate acestea nu mai au nimic de-a face cu natura, eventual doar cu cea descoperită în formulele matematice ale fizicienilor!

Arta se reduce la un „sistem pur distribuțional", elementele artei nu sunt definibile decât prin comutabilitatea lor în interiorul sistemului, astfel că sensul lor propriu se șterge în favoarea aceluia al manipulărilor lor. Artă serială: fragmentare elementară în care se dizolvă identitățile, comutabilitate a elementelor, reguli combinatorii.

Găsim o demonstrație frumoasă la Ricardou: scriitorul n-are nimic „de spus", dispune pur și simplu de un număr de procedee pe care le aplică pentru a scrie. Tot așa și pictorul, chiar dacă strict vorbind nu are ce

face cu calculatorul, pictează *ca și cum* ar coopera cu acesta. Moles ne prezintă o experiență - involuntar - lămuritoare: plasează alături o pictură de Mondrian și o pictură realizată de calculatorul programat în conformitate cu criteriile picturii lui Mondrian. S-a obținut o pictură foarte asemănătoare. Cei intervievați au preferat-o în general pe cea făcută de calculator, iar pe deasupra Moles a întrebat: oare Mondrian a pictat tot Mondrianul pe care putea să-l picteze? Asta e sigur. Dar nu e posibil decât în măsura în care însăși pictura lui Mondrian este o pictură de calculator, o pictură făcută literalmente în funcție de... o pictură care o *imită* inconștient - pe cea făcută de calculator. Tot așa, Moles ne invită să comparăm un „poem" realizat de calculator cu cel al unui poet. Sunt de nedeosebit. Dar în măsura în care e vorba doar de o înșiruire de cuvinte lipsite de sens, fără nicio calitate, nici intelectuală, nici muzicală, nici imaginară, nici evocatoare. „De-a lungul zidurilor mobilate cu orchestre de supuși. Ciulindu-și urechile de plumb înspre zi. În căutarea unei mângâieri corpuri laolaltă cu trăsnetul. Surâsul înșelător al capetelor joase. Mireasma sunetului... etc." Poem? De acord, dar produs cu siguranță de o mașină de descreierisit. O întreagă parte a muzicii și picturii moderne sunt subproduse indirecte ale impactului creierului uman cu calculatorul. Atunci, prin urmare nu e de mirare că se poate afirma că operele calculatorului echivalează cu acelea ale celor mai mari artiști.

Aceștia au început să producă lucruri care pot fi reproduse de calculator. Este evident că acesta poate produce Boulez, Cage, Miro, Tobey[13] sau Masson (ultima perioadă) întrucât ceea ce fac ei este tocmai

[13] Mark Tobey (1890-1976) – pictor abstracționist american. (n. t.)

ceea ce face și calculatorul. Dar atunci când i se cere calculatorului să producă un echivalent al lui Ingres sau Rembrandt, rezultatele sunt ridicole, de un comic teribil. Altfel spus, calculatorul poate crea în materie artistică echivalentul a ceea ce produc artiștii moderni ca opere rezultate din teorii dictate de prezența și posibilitățile calculatorului. Acesta nu poate crea o muzică, o pictură, o poezie care să fie echivalentul unei opere de Mozart sau Baudelaire (fără să fi fost programat să facă reproduceri după Mozart sau Baudelaire). Aceasta este una dintre consecințele esențiale pe care le are asupra producătorului însuși teoria construită în funcție de tehnică. Dar, pe de altă parte, arta derivată din tehnică devine o artă pentru specialiști. Cel puțin dacă vrei s-o înțelegi. Într-adevăr, numai specialistul, care cunoaște orientările teoriei, care poate judeca enorma munca pregătitoare, care este la curent cu cercetările și cu intențiile noii arte, poate să o aprecieze. Pentru că nu mai e vorba despre a spune o poveste, o anecdotă (care să intereseze), nici despre a transmite o emoție estetică, un moment privilegiat de „înălțare sufletească", pentru că nu mai este vorba despre frumos sau despre plăcere, tot ce se poate aprecia este abilitatea procedeului, este profunzimea intenției (fără să se ajungă însă pentru aceasta la a transmite ceva, oricât de puțin!). Dar pentru a aprecia toate aceste disonanțe, aceste rupturi, aceste arabescuri, pentru a decripta textul care vi se pune la dispoziție este nevoie de o artă hermeneutică, o cultură care să depășească cu mult o bună cultură muzicală sau picturală. În poezie sau în roman ni se propune un text și nu trebuie să cauți ce vrea să spună (întrebarea ultimului beoțian!), ci să-l decriptezi în conformitate cu niște metode extraordinar de

complicate. Citind *Noua Critică* (Barthes) sau critica abilitată să explice Noul Roman (Ricardou), te crezi azvârlit într-o lume de cabaliști. Lectura devine o construcție sau o reconstrucție care implică o știință și o atenție comparabile cu cele puse în joc pentru cea mai bună exegeză a textelor sacre. Ai nevoie de săptămâni întregi pentru „a citi" corect unul dintre noile romane... Suntem în prezența unei arte create de mandarini pentru mandarini. Iar un bun intelectual mijlociu, care nu deține „cheia", rămâne în totalitate pe dinafară. Sunt perfect de acord cu criticul L. Andreev (care analizează activitatea grupului *Tel Quel* în câteva articole din *Literaturnaia Gazeta*, rezumate în *Le Monde*): „Arta devine privilegiul tehnicienilor specializați. Aceștia se înverșunează să complice totul... opera se transformă într-un produs de laborator." Trebuie să fii incredibil de format pentru a gusta scriitura de dragul scriiturii și pentru a pătrunde astfel într-o lume totalmente gratuită, lipsită de orice referință la ceea ce gândește, simte, crede, experimentează nespecialistul, o lume pe care autorul o creează pornind de la nimic, de la pulbere (Robbe-Grillet). Fără îndoială, artistul și-a creat mereu lumea „lui", dar plecând de la o experiență comună, de la sentimentele cele mai banale, și în opera lui se regăseau toți. Fra Angelico[14] a pictat credințele populare. Acum nu mai există nicio măsură comună între trăirile omului și această lume artificială pe care i-o propune artistul. Și dacă există totuși o măsură comună, aceasta e tehnica. Dar omul modern nu este încă nici total adaptat la aceasta, nici

[14] Fra Angelico (1395-1455) – pictor renascentist de inspirație divină și monah. (n. r.)

conștient de ceea ce trăiește. Și atunci să nu ne mai spună că acesta este retrograd și că arta modernă... etc. Dubla întrebare care se pune acum este următoarea: funcția acestei arte este aceea de a adapta omul la mediul tehnicist? (căci dacă devine un specialist capabil să-i sesizeze valoarea exact asta se produce) și, în al doilea rând, oare omul nu mai trăiește *decât* această experiență a mediului tehnicist, nu i-au mai rămas totuși dragostea, plăcerea contactului cu natura, prietenia, teama de moarte... toate aceste poncife? De ce repudiază arta modernă (cea înaltă) în mod deliberat această experiență comună? De ce trebuie ca ea să reizbucnească, de exemplu, doar la nivelul cântecelor? E o artă de specialiști, de tehnicieni, care presupune explicația[15]. Arta modernă nu e nimic, dacă n-ai alături explicația care vine să-ți explice cutare trăsătură de penel a lui Mathieu, cutare conjuncție de culori a lui Masson. Fără explicația asta suntem pierduți. Ne putem lipsi de ea când e vorba de Vermeer sau de Renoir, dar Hartung sau Dubuffet nu pot fi înțeleși decât grație comentariilor lui Dorival[16] sau Coreau. E nevoie de Dorival pentru a situa abstracționismul lui Hartung între formalismul impersonal al constructiviștilor și expresionismul abstract: „Cum trebuie să se înțeleagă, de exemplu, refuzul reprezentării la marii abstracționiști?

[15] Se știe că acum fiecare expoziție a noilor pictori este însoțită de un catalog, care conține o lungă introducere scrisă de un specialist sau un interviu al pictorului respectiv, fără de care nimeni nu ar putea pătrunde în lumea obscură și absconsă pe care urmează să o viziteze. Discursul este obligatoriu pentru a explica o intuiție și o execuție în general total dezarmante. (Foarte caracteristic este, de exemplu, catalogul expoziției Identitate-Identificare, care este exact opusul acestui titlu. Non-identitate, fără identificare ar suna mai exact!) (n. a.)

[16] Bernard Dorival (1914-2003) – critic și istoric de artă. (n. t.)

Substituindu-i creației de forme pe care o presupunea pictura tradițională, o artă abstractă, *care să dea expresie forțelor*, Hartung înțelege să adere în același timp și la adevărul lumii interioare și să exprime adevărul eului său. Pentru el abstracțiunea reprezintă condiția picturii adevărate" (Dorival). Această explicație atrage după sine un ansamblu de reflecții. Mai întâi, ceea ce am putut constata, într-adevăr în repetate rânduri a fost coeziunea intimă a subiectivității extreme cu arta teoretică. Este foarte interesant că abia după elaborarea unei teorii și uneori prin aplicarea unei matematizări artistul pretinde (sau simte) că și-a exprimat subiectivitatea cea mai intimă, ceea ce este dincolo de forme, lumea pur interioară prin negarea lumii exterioare, prin refuzul, prin dispariția acesteia[17]. Unora aceasta le va părea un fel de spiritualizare a artei. Când muzicianul programează un calculator, acest fapt va fi conceput ca o dominație suverană asupra unui aparat care poate face orice. Spiritul a învins în sfârșit materia, S-a eliberat de greutatea modelului exterior, S-a detașat de modelele culturale care îl limitau. S-a degajat de contingențele instrumentelor și mijloacelor. Încă o dată, Adorno a văzut corect: „Operele de artă care depreciază pe drept cuvânt puterea de atracție a senzorialului au uneori nevoie de substraturi senzoriale dacă vor, conform vorbei lui Cézanne, să se realizeze. Cu cât exigența

[17] Anne Cauquelin ne semnalează, în același sens, importanța conjuncției din ziua de azi dintre pictură și filosofie: "Pictorul are nevoie de suportul verbal al filosofului său, iar filosoful, care și-a pierdut materia primă, înecându-se în specializare, are nevoie, pentru a dizerta, de un obiect de artă, de preferință pictural. Astfel îi avem pe Monory și Lyotard, Premenger și Deleuze, Menager și Lascoubet. (n. a.)

spiritualizării devine mai riguroasă și mai intransigentă, cu atât operele de artă se îndepărtează de realitatea care trebuie spiritualizată. Spiritul planează oarecum pe deasupra operelor, iar între el și substratul său senzorial se cască vidul. Primatul ordonării coerente suferă o răsturnare: dominarea materiei de către spirit sfârșește printr-o pierdere a spiritului, adică la pierderea sensului imanent al operei." De aceea, urmând logica imperturbabilă a lui Adorno mișcarea modernă sfârșește prin negarea oricărui sens al oricărei opere și prin eliminarea „realizării": la limită subiectivitatea pură *nu mai poate* și *nu mai trebuie* să se realizeze. Doar tăcere și doar absență.

Dar trebuie să mai remarcăm încă două lucruri în legătură cu raportul dintre subiectivism și teorie: înainte de toate, este vorba de un subiectivism tot mai „pur", tot mai extrem și mai intransigent. Și prin urmare, strict incomunicabil, așa că aceste opere rămân de neînțeles chiar și pentru un expert, care este la curent cu teoria, căci ceea ce se exprimă prin mijloace atât de bogate și de desăvârșite este ființa în sine, care nu este cu nimic mai comprehensibilă și mai sesizabilă decât Dumnezeu însuși. Pentru asta e nevoie de parabole sau metafore; dar această artă nu este simbolică. Și am văzut de ce: mediul tehnicist anulează posibilitatea simbolizării. De fapt, această artă refuză să fie parabolică sau metaforică. Dar pretinde că ar fi. Și asta e tot.

Nu mai există subiect, dar există o intenție a artistului. O intenție atât de căutată, atât de sofisticată încât ascultătorului, cititorului, spectatorului le este cu neputință să o înțeleagă. Iată un exemplu destul de amuzant, dintre multele:

Un pahar de apă pe o umbrelă deschisă: *Vacanțele lui Hegel* de Magritte[18]. Într-o scrisoare pictorul dădea el însuși această explicație: „Ultimul meu tablou a pornit de la întrebarea: Cum anume să reprezinți un pahar de apă într-un tablou de așa manieră încât să nu fie nici indiferent, nici fantezist, nici arbitrar, nici prostesc, ci (fără falsă pudoare) genial. Am început prin a desena o mulțime de pahare..., trăgând mereu o linie deasupra paharului... După cincizeci sau cinci sute de desene, această linie s-a lărgit... și a luat apoi forma unei umbrele... Am plasat-o ulterior în interiorul paharului... și în cele din urmă sub el... Ceea ce este soluția exactă a problemei inițiale: cum să pictezi cu geniu un pahar de apă? Apoi m-am gândit că Hegel (alt geniu) ar fi fost extrem de sensibil la acest obiect care are două funcții opuse: el nu dorește apă (de vreme ce se apără de ea) și o dorește în același timp (de vreme ce o conține). Socotesc că Hegel ar fi fost încântat sau s-ar fi amuzat (ca într-o vacanță) și am numit tabloul *Vacanțele lui Hegel*."

Se înțelege că explicația e indispensabilă. Dar mi s-ar putea obiecta că, înainte de pictura grosolan figurativă și „cu subiect", efortul de abstractizare și de simbolizare era de asemenea important. Nu era oare și atunci nevoie de explicații? Voi spune nu, pentru că acest efort nu era un act pur individual, ca procesul pe care îl descrie Magritte, ci se raporta întotdeauna la un sistem simbolic comun. Or acesta nu mai există, iar tot ce mai poate face artistul este să se dedice acestui joc perfect gratuit, aluziv și individualist, la care tehnica modernă a redus invenția estetică.

Dar, și aceasta este ultima mea remarcă, această pretenție la subiectivitate, la exprimarea lumii

[18] René Magritte (1898-1967) – pictor suprarealist belgian. (n. t.)

interioare mărturisește în realitate ignorarea totală sau refuzul inconștient al rolului determinant jucat de mijloacele tehnice. Este stupefiant că acești artiști, atât de predispuși către teorie, exprimă realitatea raporturilor cu tehnica, iar pretenția la exprimarea liberă a propriei, purei subiectivități, nu este decât reculul temător din fața consecințelor pe care această realitate le comportă. Oricum, discursul capătă o pondere tot mai mare în raport cu opera care pretinde că nu mai este discurs. Explicația devine centrală, în timp ce opera nu este în sine nici explicativă, nici semnificativă. Astfel s-a ajuns la o supraabundență de dizertații, fie ale autorului însuși, despre ce a vrut să facă, despre intențiile și experiențele sale, despre subiectivitatea lui, fie ale comentatorilor care își petrec viața descifrând semnele obscure lăsate de acești noi neanderthalieni care sunt artiștii din Saint-Germain-des-Près. Unii se bucură de înflorirea doctrinelor și a eseurilor văzând în ea „un punct de cotitură în raportul dintre artă și societate", un mijloc de accelerare a gustului publicului[19]. Dar cum să nu vezi că dizertația înlocuiește tot mai mult opera? Iau o foaie albă de hârtie, trasez pe ea dintr-o mișcare un arabesc, apoi o să explic pe o mulțime de pagini sau timp de câteva ore la TV ce am vrut să fac. Invers, când e vorba de un poet

[19] Și aici găsim un punct comun cu arta revoluționară. Tapiés este un bun exemplu. Te poți decide să faci revoluția cu un tub de vopsea, dar iată că procedezi într-o manieră atât de obscură, simbolică, abstractă, absconsă încât nimeni nu înțelege nimic. Pictezi cu roșu și negru - fie! - dar ce mesaj revoluționar se ascunde în colajele de lemn și de paie? Trebuie să fi făcut în prealabil drumul lui Tapiés însuși, să sesizezi puterea simbolică a oricărui lucru, procedând apoi prin asociații de idei: e ca și cum nu s-ar pune nimic, și e tocmai eliminarea pe care rigoarea tehnicistă o propune pentru orice fel de artă. (n. a.)

sau de un romancier (care de altfel se va lansa el însuși într-un comentariu exegetic al rebusului sau al bâiguielilor sale) se va reduce textul la o iconografie explicativă, iar substituirea poate să fie perfectă. Philippe Sollers înlocuiește ceea ce nu scrie printr-un comentariu nesfârșit, printr-o dizertație despre ce ar fi trebuit să fie opera (atât de pretențioasă!) care nu va vedea niciodată lumina zilei. R. Barthes vine cu o justificare admirabilă: s-a produs - zice el în *Critică și adevăr* - o permutare de funcții: criticul și romancierul se unesc „dinaintea scriiturii" și nu mai există nici critic, nici romancier, nici poet, ci doar niște oameni care se confruntă cu scriitura. Cu scriitura în sine. Fără să-și dea seamă că această galopadă este direct produsă de sistemul tehnicist care ne hipnotizează, făcându-ne atenți numai la mijloace. Doar mijloacele există, doar ele contează. Adică scriitura. Care nu este decât o tehnică, dar e împodobită cu toată măreția actuală a tehnicii. Bineînțeles, fără să se conștientizeze asta. Și ce dezamăgire ar fi! Dar aceasta ne arată încă o dată slăbiciunea acelor analize (atât de subtile, atât de elegante, atât de strălucitoare, etc. ...). Când Philippe Sollers vede în școala scriiturii o linie nouă, care se înrudește cu suprarealismul în tentativa ei „de a deplasa frontierele realității", el nu vede efectiv că această deplasare s-a produs deja. Că tehnica a fost cea care a răsturnat realul, care l-a substituit cu un nou real și că școala de scriitură nu este decât un palid reflex al acestei noi realități, pe care Philippe Sollers o ignoră pur și simplu. Și acest discurs despre Arta teoretică este la fel de dezamăgitor ca și acela care se raportează la arta cu mesaj. Acesta din urmă eșuează într-o insondabilă banalitate. Celălalt se caracterizează printr-un patos și o confuzie mentală, amândouă

uluitoare. Se vorbește cu seriozitate despre „o scriitură a muzicii microcosmice", despre „o experiență ritmică și vibratorie a lumii care nu se poate manifesta decât prin ducerea la limită a culorii în sine" (Delaunay). E vorba să aduci invizibilul la suprafața vizibilului cercetându-te doar pe tine însuți, iar o fenomenologie a invizibilului trebuie să se întemeieze pe „inducția scripturală a lui Gorky". „Punerea în abis" îl dispută „în punctul de articulare unde funcționează dorința mea". Bineînțeles, se folosește un limbaj foarte special: falie, articulație, glisare, apertură, decentrare, etc. Dar ceea ce discursul dezvăluie involuntar este faptul că teoria cea mai elaborată, cea mai completă, este tocmai cea care golește opera de sens. Dacă suntem în prezența unei spiritualizări, aceasta vrea să însemne că spiritualizarea ultimă a spiritului se exprimă printr-o anihilare a acestuia. Dacă suntem în prezența unei acumulări exacerbate a mijloacelor, aceasta vrea să însemne că finalitățile acestor mijloace au dispărut. Dacă suntem în prezența unei congruențe între om și mijloacele de care acesta dispune, aceasta vrea să însemne că, tocmai din cauza excesului de mijloace de comunicare, comunicarea a fost întreruptă. Astăzi procesul comunicării estetice nu mai funcționează: solitudinea artistului era adevăratul medium de comunicare, renunțându-se la comunicările rutiniere. Artistul îi vorbea omului grație solitudinii. Acum s-a terminat. Artistul este un inginer care manipulează niște aparate ca să aplice o teorie - iată ce dezvăluie în cele din urmă absența semnificației din retorica explicativă a noii arte. Și ne conduce la pierderea sensului.

II. PIERDEREA SENSULUI

Vom spune cu alte cuvinte că arta nu mai are nici un fel de referință sau reper. Până acum ea a coincis cu anumite credințe, întemeiate pe valori preexistente, care îi serveau drept referințe, dincolo de tot ce se spunea sau se făcea. Astăzi nu se mai întâmplă așa. Avem o artă fără repere de referință, o artă în derivă (aparent), o artă în libertate (așa cum pretind artiștii!). Dar nu trebuie să uităm că dacă valorile au dispărut, acest fapt este datorat numai și numai tehnicii.

Cu magnifica inconștiență a geniului, John Cage declară: „Trebuie să fim dezinteresați, să acceptăm că un sunet este un sunet, să ne abandonăm iluziile legate de ideile de ordine, de expresie a sentimentelor și la toată verbioasa noastră moștenire estetică. Scopul suprem este acela de a nu avea nici un scop. Aceasta vă va pune în acord cu natura..." Aș putea să iau niște fraze asemănătoare din scrierile sau interviurile a sute de poeți sau muzicieni. Ce găsim aici? Mai întâi, acreditarea faptului brut. Renunțarea omului de a domina faptul, de a-i impune o ordine. Un sunet este un sunet, muzicianul se află aici pentru a produce sunete, fără nicio ordine, fără sentimente. Ca o ușă care scârțâie, ca un motor care face zgomot, Muzicianul este redus la un lucru. El abandonează ceea ce a constituit, încă de la origini și în toate domeniile, specificul omului în raport cu restul mediului său: impunerea unei ordini, evident factice, care este însă indispensabilă omului, chiar dacă ea este iluzorie. Printr-un asemenea abandon suntem în acord cu natura (ciudată personificare de altfel... abuz de limbaj, căci „natura" este o construcție a omului, dar, în sfârșit, găsim asemenea banalități, aproape incoerențe, la cei

mai adânci gânditori). Scopul este aşadar repudierea tuturor înfăptuirilor omeneşti pentru a se intra în acord cu natura, suprimarea în totalitate a artificialului. Ceea ce nu este nou ca speranţă, doctrină sau dorinţă. Dar nu vedem ce caută şi face în aceste condiţii un muzician, de ce J. Cage dă concerte, pe care nu le întâlnim în natură, nici de ce pretinde că vrea să facă o revoluţie, ceea ce nu e câtuşi de puţin natural. Dar să trecem peste asta. Pentru a fi conform cu natura trebuie să trăieşti fără niciun scop. „Sunt o forţă care se deplasează" spunea Hugo. Fără intenţie, fără finalitate, fără obiectiv. Natura: un ansamblu de forţe, de întâmplări, de necesităţi, de impulsuri oarbe. J. Cage lichidează fără să se gândească la asta finalismul sau intenţionalitatea prezente în natură, problemă care este departe de a fi rezolvată, în ciuda lui J. Monod[20]. Este o chestiune de alegere. Să admitem alegerea lui J. Cage. Cum se face însă atunci că el nu se mai satură să producă teorii, că a aderat la muzica serială, că împărtăşeşte teoria hazardului? Dar mai ales cum de nu-şi dă seama că, făcând toate acestea, el nu este o forţă a naturii, ci pur şi simplu expresia unui proces tehnicist. Căci, aşa cum am arătat[21], tocmai tehnica este lipsită de scop, de finalitate. Tehnica este „fiinţa-de-acolo", fără nimic altceva: fără nevoie de sens sau de valoare, ea se impune doar prin simplul fapt că există. Şi se impune dublu: ca urmare a puterii pe care o deţine, ea nu poate fi negată în eficienţa ei cutremurătoare, dar, de asemenea, i se impune în mod absolut omului şi pentru om, pentru că este o creaţie a

[20] Jacques Monod (1910-1976) – biochimist, laureat al Premiului Nobel. El consideră că viaţa şi omul sunt rezultatul hazardului. (n. t.)

[21] Cf. *Tehnica sau miza secolului* şi *Sistemul tehnicist*. (n. a.)

lui, iar acesta cade în beatitudine în fața a orice reușește să facă. J. Cage crede că dacă a suprimat scopul și sensul este în acord cu natura; de fapt este în acord cu sistemul tehnicist. Și astfel nu mai există niciun conflict între proclamația și teoretizările sale. Dimpotrivă, în persoana, discursul și opera lui descoperim unitatea dintre teoretizarea extremă și absența sensului. Arta teoretizată este o artă care nu mai are sens. Dar există grade diferite. Se constată, în fapt, pierderea sau moartea sensului în operele care ne sunt transmise. Nu trebuie să căutăm în ele vreun sens. Iar asta se poate pentru că ni se *pretinde* să luăm textul, pânza pictată, emisiunea de sunete muzicale ca pe un obiect și nimic altceva - o atitudine strict tehnicistă, căci tehnica nu discerne, nu se interesează de conținutul unui mesaj, ci doar de structurile de transmitere și de obiectul existent ca atare. Iar atunci ne putem întreba dacă e vorba despre efectul unei concepții noi despre artă (așa cum proclamă sus și tare teoreticienii, fără să-și dea însă seama că această concepție derivă din Tehnică) sau dacă ni se interzice prostește să căutăm sensul, pentru că acesta nu există și nu există tocmai pentru că artistul modern, pictorul, romancierul n-are, strict vorbind, nimic de spus. El produce text sau culoare. Dar nu pune acolo nimic, pentru că el nu este nimic. Este cu desăvârșire sterilizat. Iar faptul acesta își are originea într-o o sterilizare operată de mediul tehnic în mijlocul căruia se găsește. Teoria este astfel un substitut al absenței ființei. Se combină simboluri algebrice, fiindcă nu se mai trăiește nimic. Și nu se mai trăiește nimic fiindcă suntem aruncați într-un mediul care nu permite nici vreo experiență profundă, nici vreo maturizare, nici vreo relație continuă. Nu mai există nici experiență

estetică întemeiată pe o implicare activă, nu mai există meditație (de unde succesul blufurilor, al feluriților guru și al meditațiilor transcendentale). Nu mai există distanțare, fiindcă suntem supuși unui imperativ al imediatului. Nu mai există voința de a transmite un sens sau o valoare, deoarece muzeul imaginar produs de tehnică a sfârșit prin a ne convinge că astăzi nu mai e nimic *altceva* de spus. Așadar nu mai e nimic de spus. Să scriem, să pictăm, preocupându-ne doar de faptul de a scrie sau a picta. Atitudine perfect tehnicistă. În sfârșit, astăzi ea capătă greutate deplină: totul a fost spus, noi venim prea târziu. Ce prejudecată stranie, când în epoca noastră se știe atât de puțin despre ce s-a spus până acum! Dar astăzi faptul este în sfârșit confirmat. Și fiecare artist este dinainte blocat de această invazie de mesaje și sensuri. Ce s-ar mai putea adăuga? În timp ce culoarea, materia brută, sunetul, cel puțin acestea există.

În același timp, asistăm la evacuarea artistului în favoarea unui proces: un caz exemplar este cel al lui W. Burroughs cu *The Third Mind* (1975), reluat sau augmentat în *Opere încrucișate* (1976), împreună cu B. Gysin[22]. Pe de o parte, cei doi autori se contopesc într-un al treilea, care-i elimină de pe scenă, pe de altă parte ei fac uz de tehnici destinate să-i deposedeze de orice inițiativă în construcția textului; de exemplu, *cut ups* formă sistematică și mecanică de colaj, și permutații (toate cuvintele unei fraze comutate în conformitate cu o lege matematică, care se aplică independent de autori). E vorba pe de o parte de

[22] Brion Gysin (1916-1986) – poet, prozator și pictor american, a scris în colaborare cu W. Burroughs lucrarea experimentalistă *Al treilea spirit*. (n. t.)

„negarea personalității autorului, a dreptului său de a deține controlul asupra cuvintelor", de evacuarea scriitorului în calitate de subiect care ar avea ceva de spus, iar, pe de altă parte, de explorarea tuturor posibilităților limbajului, pentru a se evita pe cât posibil dimensiunea alienantă a acestuia. Dacă lăsăm deoparte contradicția internă a acestui demers (de ce să vrei a te sustrage unei alienări dacă omul, oricum, nu mai există...) importantă este vocația pur tehnică a unor asemenea întreprinderi: autonomia subiectului este eliminată ca urmare a întrebuințării tehnicilor mecanice (ceea ce este o caracteristică a lumii tehnice), iar ceea ce precumpănește, ceea ce contează și are importanță este căutarea tuturor posibilităților unui instrument - limbajul - exact ca în toate tehnicile. Și dacă se exclamă că limbajul nu este un instrument (vezi toate discursurile care se știu pe dinafară ale lingvisticii și ale structuralismului), voi răspunde că avem de-a face cu un discurs eminamente tehnicist, care transpune instrumentul dominant tehnic în câmpul metafizicii (refuzându-se - evident - în același timp orice metafizică). Toate acestea îi sunt specifice mentalității tehniciste.

Dar cum să rămâi doar la constatarea unui eșec? Trebuie să ne justificăm. De acum se va declara așadar (și e un nou pas înainte al teoriei) că *nu există realmente nimic „de spus"*. Că nu trebuie, mai ales, să spui ceva, să vrei să spui ceva, căci nu există, metafizic vorbind, niciun sens. Și nu mai poate exista nici o *intenție* posibilă. Și deși această artă poate fi perfect subiectivă, există cel puțin o parte a subiectivității care este repudiată: intenția, căutarea sensului, a rațiunii, a ideii. Artistul trebuie să caute să nu spună nimic. O asceză perfect negativă. Dar aceasta implică și ultimul

palier: nu e suficient să nu existe sens, s-ar putea întâmpla ca, în ciuda a tot, să existe scăpări, s-ar putea ca sensul să apară de undeva, ca butanul dintr-o butelie prost închisă. Să avem grijă. Căci *nu trebuie* să existe sens. Sensul a murit. Dar poate nu chiar de tot. Iar atunci trebuie să-l ucidem. Astfel se trece de la constatarea eșecului și a neputinței, la voința de eliminare, care derivă dintr-o metafizică, ce se prezintă ca o teorie, dar nu e teorie, e o metafizică perfect congruentă sistemului tehnicist, a cărui dezvoltare o scoate din încurcătura scrupulelor și a valorilor morale ale omului. Ajungem astfel la ultimul nivel: acela al izolării perfecte a omului tocmai *prin* ceea ce ar fi trebuit să constituie un mijloc de comunicare. Dar de comunicare a *ceva*. Aceasta artă se prezintă ca o minunată rețea de fire telefonice, de toate culorile, de toate capacitățile, cu cabluri coaxiale și standarde automatice, dar iată că nu există nimeni care să vorbească în receptor și nimeni care să-l audă și să-i răspundă. Iar publicul este pur și simplu invitat doar să admire arta inginerului și abilitatea lucrătorilor care au știut să producă așa mănunchiuri frumoase de fire... Evident, această excizie a sensului n-a reușit în aceeași măsură și nu corespunde la toți artiștii aceluiași impuls. Mediocră și poticnită la unii, disperată la alții. Unii produc puțin „nu contează ce" din lene, teoria pierderii sensului dându-le o mare siguranță. Din moment ce, oricum, nimic nu are sens, de ce să te ostenești? Această convingere conferă o securitate absolută, o certitudine neîndoielnică (fără niciun conținut) cu caracter religios și, de aceea, atunci când se vorbește despre sens într-un asemenea mediu, el, sensul, este asasinat. Dar nu e vorba numai de lene. Mai este ceva: cum să nu-ți dai seama că arta

producătoare de sens aparține de o suită, unei serii, că sensul nu este o explozie neașteptată, ci participare la o căutare milenară, așadar el este „complicele esenței afirmative a culturii" (Marcuse[23]). Altfel spus, *orice* sens este obligatoriu conservator și reacționar. Pentru a se pune capăt unei asemenea condiționări prin cultură, trebuie pur și simplu să se refuze orice sens, indiferent care ar fi acesta. Doar un asemenea demers este eminamente revoluționar. Mai mult decât atât, atâta timp cât arta este legată de reprezentarea unui obiect, ea confirmă obiectul în cauză în semnificația lui. Ceea ce este încă o atitudine conservatoare! Astfel încât refuzul semnificației estetice este însoțit de refuzul oricărei asemănări, interioare sau exterioare. Încă un pas: cunoaștem tendința artelor de a fuziona, de a se confunda una cu cealaltă. Și această tendință este legată de moartea sensului: atâta timp cât există niște „specialiști", există și un fel de ideal de armonie, de ordine, care se exprimă prin ea. Vederea nu este totuna cu auzul, iar corespondențele sunt subtile, dar armonioase și neperturbatoare. În fapt, această armonie, această ordine sunt niște garanții ale integrității, ale posibilității unui sens. Dar dacă sensul este recuzat, atunci e obligatoriu să fie introdusă în artă dezordinea. Și arta, care nu mai poate să fie simbolică, va găsi expresia potrivită noului ei nonsens în montaj. Lipirea unor hârtii de ziar într-o pictură (și toate dezvoltările pe care le permite o asemenea tehnică) nu constituie o nouă formă de artă: este negarea sensului artei prin infuzarea în operă a unor fragmente din realitatea cotidiană. Nu mai poate fi

[23] Herbert Marcuse (1898-1979) – filosof german de orientare neomarxistă, reprezentant al Școlii de la Frankfurt. (n. t.)

vorba despre imitarea unor obiecte exterioare, despre atribuirea unor semnificații acestor obiecte, despre crearea unor relații simbolice și artificiale, despre raportarea obiectelor respective la un anumit sens. Nu: avem doar o bucată de hârtie de ziar, încadrată de câteva pete de culoare, pe care artistul o aruncă în fața amatorului. Arta participă astfel la ceva ce-i este cu desăvârșire străin în timp ce nu-și mai duce la bun sfârșit funcția pe care a avut-o până acum: semnificarea. „Arta devine practic un obiect printre alte obiecte, devine ceva despre care nu știm prea bine ce este" (Adorno). Și devine, în același timp, în consecință, o artă a nimănui. „Eu sunt un altul. Poezia este făcută de toți." Și, din păcate, acești „toți" a devenit astăzi calculatorul. Și este evident că dacă arta este *esențialmente* purtătoare de sens, calculatorul nu are nimic de a face cu ea. Iar atunci când acesta ni se impune în toată evidența strălucirii lui, *este necesar* ca arta să nu mai transmită vreun sens. Deoarece calculatorul poate să facă orice (rămâne de văzut, dar să admitem), dar nu poate crea sens pentru acest străin care este pentru el omul. Iar această dilemă dusă până la punctul extrem fusese pusă deja de muzica matematică, de exemplu. Transformarea, radicalizată matematic, a elementelor expresive într-un material, punea deja în discuție orice expresie. Rigiditatea construcției, logica ei, pietrificau arta. Avansăm către procedee de organizare a sunetelor, a culorilor, a formelor în totalitate abstracte, care, bineînțeles, exclud orice intenție sau emoție și nu sunt valabile decât în măsura în care relațiile de bază au fost bine alese (chiar dacă se poate să nu mai existe aici nicio corespondență senzorială perceptibilă...). S-a întâmplat așa, deoarece instrumentul, aparatul a

dominat în întregime tot ce, în mod tradițional, avea sarcina să fie purtător al sensului. Nu s-a mai pus niciun moment problema finalității. Am vorbit până acum în principal despre pictură, muzică sau roman, dar e și mai de mirare ce s-a întâmplat în teatru. Căci acolo am asistat nu doar la dispariția textului, ci chiar și a gestului, ci chiar și a mimicii. Începând încă de la Rorschach, despre care am vorbit, lucrurile au început să se miște pe scenă. Odată cu Teatro di Marigliano și cel della Maschera (prezentate la Bordeaux în octombrie 1973) nonsensul total, imaginea pură, au fost cele care au produs o nouă „poetică teatrală". „O materie în mișcare, alcătuită din fragmente și insesizabilă în totalitatea ei". O suită de secvențe, fragmente discontinue revelate prin iluminații succesive, fraze neduse până la capăt, o muzică săracă, hipnotică, câteva note repetate la nesfârșit, cu evocarea unei continuități posibile, prin reapariția motivelor fugitive...

Se repudiază ideea că esența teatrului este cuvântul (în favoarea gestului și al grimasei). Se repudiază ideea că se poate comunica prin limbaj. Acesta e privit cu neîncredere, pus sub semnul îndoielii, luat în derâdere („Vom renunța la superstiția teatrală a textului și la dictatura scriitorului", spunea Artaud). Limbajul este inadecvat și, prin urmare, va fi ridiculizat, accentuându-se pe non-comunicare, pe precaritatea cuvintelor, dar cum de acești autori nu-și dau seama că se limitează să reproducă punerea sub acuzație a limbajului de către Tehnică? Tehnicianul este cel care spune, înaintea celorlalți, că limbajul vorbit este inadecvat, imprecis, fără conținut și că-i este de preferat desenul, schema, epura (iar în teatru gestul și pantomima, expresia corporală!). Tehnicianul

este cel care repudiază „vorbirea frumoasă" în profitul algebrei. Iar artiștii noștri, subjugați fără să știe de o evidență atât de limpede, se sinucid, asasinează Arta, comunicarea, verbul, pentru a se pune în sfârșit de acord cu marile puteri organizatorice din societatea noastră. Bieții omuleți care se cred nonconformiști aducând pe scenă trupe de expresie corporală nu sunt decât niște auxiliari ai triumfului din societate ai Tehnicii. Doar cuvântul, semnificativ și purtător de comunicare, este aici revoluționar, doar el poate pune în discuție Imperiul tehnicist.

Dar a încerca să găsești un sens într-un poem sau într-o pictură, înseamnă să fii sigur că în acel tablou sau în acea scriitură nu există nimic de înțeles, că ele trebuie luate ca atare, fără nimic în plus, pentru că de acum înainte pictorul e preocupat doar să picteze (nu să picteze ceva), iar poetul să alinieze unul după altul niște cuvinte (nu să formuleze o idee). Deja Manet, după Daix, „se interesează doar de actul de a picta, fără să aibă nevoie de Dumnezeu, de natură sau de corespondențe pentru aceasta, imaginația lui lucrează numai *în tușă*. De aceea, pentru el identificarea sau semnificația socială, istorică sau literară a lucrurilor pe care le pictează constituie o problemă lipsită de sens." Iar Daix formulează admirabil opoziția: „Manet voia o *pictură construită* acolo unde Baudelaire ar fi vrut o *morală construită*. Astăzi se poate înregistra victoria deplină a lui Manet. Totul a apucat-o pe o singură cale. Imaginea, semnul devin viabile prin ele însele și pentru ele însele. Obiectul pictat, reinventat de pictură își are „demnitatea de existent" în el însuși. Nu mai are nevoie să facă trimitere la nimic, nici la artist, nici la o idee. Astăzi știe oricine că semnele (sunete, cuvinte,

imagini...) transmit cantități de informații independente de semnificația mesajului transmis voluntar prin intermediul lor; sarcina tehnicii este de a perfecționa la nesfârșit acest semne. Iar sarcina artei moderne este de a opera ruptura radicală dintre informațiile independente specifice semnului și mesajul, care, în ultimă instanță, trebuie să fie exclus. Kandinsky afirma că „un punct spune uneori mai mult decât o figură umană", bineînțeles doar pentru cei pentru care figura umană nu reprezintă decât un asamblaj de linii și puncte. Dar, potrivit acestei logici, în afirmația lui Kandinsky există un cuvânt în plus: „spune", dar cui, despre ce? Nimănui, nimic. Arta modernă trebuie să tindă spre punctul în care emite „semne fără semnificație, propunând totodată o semnificație nouă a ființei artistice, în totalitate abstractă, aceea a unui cod de reguli" (Moles). Dar mai există, firește, încă un pas de făcut. După afirmația „Căutarea sensului exclude înțelegerea operei (de către spectator)", iar apoi aceea că „Artistul creează forme și nu sens" nu poate urma, obligatoriu, decât anatemizarea sensului: „Sensul trebuie exclus în mod voluntar și cu toată energia". Semnificatul, el însuși, își pierde consistența, în faimosul discurs al lingvisticii. El nu mai constituie o realitate și întrucât de Saussure[24] scrie că „semnul lingvistic unește nu un nume și un lucru, ci un concept și o imagine acustică" se pot duce cu voioșie lucrurile la limită, eliminându-se conceptul existent sau antecedent. Există doar o dorință de a picta sau de a scrie și dacă i se adaugă o intenționalitate oarecare, ei bine, este ucisă dorința.

[24] Ferdinand de Saussure (1857-1913) – lingvist elvețian, creatorul lingvisticii structuraliste. (n. t.)

Literatura, pictura, sunt „activităţi productive, libere de orice sens anterior practicii lor" (Ricardou), aşadar o simplă practică tehnică, neatingându-şi, la fel precum tehnica, deplina eficienţă decât în măsura în care nu există sens. Dogma exprimării (să exprimi o idee, ceva anume) este după Ricardou factorul unei incompetenţe totale. Un artist modern trebuie să se ferească de ea. Ricardou[25] este realmente campionul acestei lupte împotriva sensului, elaborând pentru asta un întreg sistem. Textul în stare pură. Fără autor, fără cititor, fără personaj. Cuvântul, sintaxa sunt productive prin ele însele; toate acestea funcţionează, produc, romanul sau poemul sunt nişte „maşini" (dominantă tehnică evidentă). Ceea ce *este* maşină, este şi limbajul sau textul. Dar ele nu pot să funcţioneze dacă nu există nimic de spus cu ajutorul lor. Scriitorul n-are în cap nimic care ar putea să treacă în text. Şi este cunoscut atacul violent al lui Ricardou împotriva lui Sartre, deoarece acesta făcea să primeze „conţinutul" asupra mijloacelor. „Doctrina sartriană nu este decât o generalizare pripită a unui caz extrem de particular. Dacă la masă cineva spune: - Pâinea, vă rog!, suprapunerea practică a obiectului cu semnificatul îi permite celui dintâi să-l eclipseze pe cel de-al doilea."... Aşadar un asemenea uz al limbajului este „un caz extrem de particular"! Esenţial şi adevărat este textul. În sine. Un text care n-a fost încă scris, dar care ek-sistă[26] în calitatea lui de text în limbile viitorului şi care cere cu insistenţă *să se nască*. Şi tocmai acest „încă nescris" care este, neapărat, „de

[25] J. RICARDOU, *Probleme ale noului roman*, 1967; *Pentru o teorie a noului roman*, 1971 (n. a.)

[26] A ek-sista, ek-sistenţă – termeni care desemnează în filosofia lui Heidegger o posibilitate a fiinţei, un "viitor" al acesteia. (n. t.)

scris" suscită dorința scriitorului de a scrie. Nu mai există conținut al textului, ceea ce determină producerea lui, este „evocarea funcționării procedeelor prevăzute" (așadar tehnica). În acest univers omul, cu toate dimensiunile sale, este anulat. În roman nu mai există personaje. Trebuie să se opereze „înlocuirea violentă a personajelor cu persoane gramaticale perfecte, rebele în raport cu orice însușire". Iar autorul este, firește, un personaj mitic, care e construit pornindu-se de la particularitățile unui text. Este un transmițător de comenzi și un operator de calcule. Pe de altă parte, odată cu autorul este suprimată și coerența „operei". Nu există nici un motiv să ne oprim la o paginație. Putem azvârli un text în celălalt. „Niciun text nu aparține cu certitudine unei opere, din moment ce aceasta nu trebuie să aibă, în nici un caz, o coerență de sens! Rațiunile de a fi ale textului pot fi citite numai și numai în text. E de ajuns să se introducă primele propoziții în mecanism, și apoi totul se desfășoară fără poticneli sau alternative, în cicluri sau în secvențe. Dar cine e cel care operează aici? Cititorul? Nu cititorul, ci cel, care aplică tehnicile de lecturare. Autorul este eliminat în profitul textului și al rolului atotproducător al cuvântului. Cititorul este eliminat în profitul unui ansamblu de tehnici de lectură. O lectură autogestionată. Cititorul trebuie să fie înarmat cu o tehnică de o inepuizabilă complexitate pentru a putea să decripteze absența sensului din text, dar și ek-sistența lui. Există niveluri de realitate a textului, care nu se dezvăluie decât prin aplicarea acestor tehnici. Pentru aceasta, e necesar să se asigure „rolul productiv decisiv al semnificanților". Și pentru ca mașinăriile textuale și tehnicile de lectură

să funcționeze este absolut necesară alungarea, evacuarea, uciderea sensului. Cunosc puține exemple care să demonstreze la fel de bine o subordonare inconștientă atât de profundă a unei idei vizavi de procesul tehnicist.

Dar iată că, în pofida sistemului, se produce o răsturnare de neevitat. Arta modernă, fiind organizată la fel ca societatea actuală, refuză sensul, dar, în același timp, se organizează după principiile tehnice ale aceleiași societăți. Arta reprezintă astfel o recuzare, ca urmare a refuzului sensului, dar și un reflex, ca urmare a aplicării principiilor. Și, în consecință, eliminarea totală a sensului nu este posibilă! În ciuda tuturor eforturilor. Pierderea sensului, pe care o proclamă artistul și teoreticianul, ca și cum ar vrea să distrugă tot ce a fost arta până acum, nu constituie ultimul cuvânt. Teatrul absurdului sau al deriziunii (Beckett, Adamov) nu exprimă un sens obișnuit, dar, pe de o parte, contestându-și propriul sens și propria coerența, el reconstituie un sens nou coerent vizavi de el însuși. Dacă ne plasăm în *interiorul* acestei arte a non-sensului, regăsim aici sensul și coerența. Exact ca atunci când încetezi să evaluezi tehnica în raport cu umanul sau cu natura și te plasezi în propria ei perspectivă, iar ea devine rațională și plină de sens. Dar un sens care nu este nimic altceva și nimic mai mult decât cel inclus în tehnica însăși. Totuși, decalajul, conflictul implicat în această trecere vine tocmai să acrediteze acest sens: sfârșitul problematic al artei (înregistrat prin produsele calculatorului) este perceput ca un fel de suferință ce face parte din întregul suferințelor pe care i le provoacă omului tehnica, dar noua artă nu ușurează această suferință, ci dimpotrivă. Și în

măsura în care această contestare, acest refuz reprezintă contestarea unui lucru care avea sens, ne aflăm în realitate, cu toate școlile, care proclamă moartea sensului, în prezența unui nou dogmatism, a unui nou moralism.

Rămâne totuși posibilitatea unei anihilări a semnelor în sine. Totul este legat de realitatea, de existența lor, iar contestarea acestora nu se lasă mult așteptată. Când un concert orchestral se reduce la distrugerea cu lovituri de secure sau de ciocan a instrumentelor muzicale, când se instituie un seminar despre Distrugere ca procedeu (Universitatea Oregon, 1966, menționat de Mumford) într-o clasă de semantică vizuală, clasa lui Morris Yarowski (iar un student dă de pământ cu o prăjitură și sparge cu ciocanul un ecran TV), suntem în prezența unui moment când semnul în sine tinde să fie eliminat. Și regăsim, la capătul unui alt drum, Non-Arta, Non-Opera, absența totală. Dar aici nu este vorba despre un efect al tehnicii: este doar prelungirea, continuarea, consecința negării sensului, negare care provine din tehnică. Or, această negație a sensului este negarea artei în sine. Suntem în fața unei opțiuni de fond, imposibil de demonstrat, dar care pare a rezulta din examinarea raportului dintre ansamblul întregii societăți și arta acesteia. Francastel are perfectă dreptate atunci când scrie că arta nu este decât un joc de specularizare pur imaginar și că este imposibil „să adaugi sau să elimini după voie anumite elemente ale unui ansamblu organic constituit..., că nu poți defini frumosul ca pe o putere exterioară obiectului... Obiectul este întotdeauna produsul omului total... Este absolut arbitrar să-i refuzi elementului estetic *participarea la semnificația întregului*... Arta este,

înainte de toate, o putere informativă... În opera de artă se descoperă întotdeauna modalităţile de acţiune absolut distincte ale tehnicii care nu este decât o instituţie." Dacă nu există dincolo de operaţii subiect, intenţionalitate, sens, transmitere a unei informaţii semnificative, atunci nu există nici artă. *Sau, cel puţin, ceea ce se înţelegea prin acest cuvânt până acum*. Dacă este aşa, mişcarea pe care tocmai am analizat-o constituie negarea a *tot* ce a fost considerat artă începând de la originile umanităţii. Nu trebuie să fim surprinşi, prin urmare, că s-a ajuns la acest ultim punct: eliminarea semnului, după ce i s-a consacrat o adevărată idolatrie. Iar această vădeşte, la limită, caracterul ireconciliabil al artei (oricare ar fi ea) cu sistemul tehnicist.

III. LUDISMUL TEHNICIST

Am văzut că pentru purtătorii unui mesaj, arta era un joc pentru că era revoluţionară, dar ea este privită la fel şi de teoreticienii artei formale. În realitate este vorba despre implicarea în joc a instrumentelor pe care tehnica modernă ni le pune la dispoziţie şi în raport cu care artiştii sunt invitaţi să facă pe tehnicienii. Ideea, că arta este un joc, coincide cu teoretizările şi cu absenţa sensului. Este un joc ca şahul sau bridge-ul: faptul de a juca n-are niciun sens.... joci pentru ca să te distrezi, pentru că îţi place să faci asta, pentru că aşa îţi petreci mai plăcut timpul, pentru că astfel eviţi să te gândeşti la alte lucruri, te joci pentru că vă aflaţi acolo mai mulţi care doriţi să faceţi asta. La fel şi cu arta. Dar în acelaşi timp, jocul implică aplicarea unor reguli foarte stricte, principii, o practică

bine fixată, iar arta jocului constă în a face, ca urmare a acestor reguli imperative și complexe, ceva care să fie în același timp personal și victorios. Observăm acum că legătura dintre absența sensului și teorie nu se explică și nu se justifică decât dacă arta este un joc. Dar la toți acești teoreticieni ai artei ca joc există o ușoară deturnare. Ei afirmă cu gravitate că arta este un joc în sine, că n-a fost niciodată altceva, că omul este un jucător, iar arta reprezintă, pur și simplu, doar expresia acestei caracteristici. În timp ce, pentru a fi luați în serios, ei ar fi trebuit să evite asemenea generalizări metafizice despre Artă, ca și cum în toate societățile sau în indiferent care dintre ele i-am putea da artei o definiție identică, ca și cum un fenomen, o activitate atât de complexă ar fi fost concepută la fel pe parcursul variațiilor istorice ale tuturor societăților! Se comite o eroare și mai mare, atunci când, pornindu-se de la ceea ce a devenit arta în ziua de astăzi, se concluzionează: „Noi înțelegem mult mai bine natura fenomenului, cei de până acum s-au înșelat de fiecare dată și, deoarece astăzi arta a devenit joc, ea a fost *așadar* mereu asta pentru întreaga specie umană.", de vreme ce în realitate suntem puși în fața unei justificări specifice epocii noastre vizavi de ceea ce a devenit arta. Ea este redusă la statutul de joc de către eficacitatea și de către utilitarismul societății tehniciste. Dar trebuie să remarcăm că, afirmându-și marea îndrăzneală revoluționară, teoreticienii noștri repetă cu fidelitate atitudinea burgheză față de artă, care, așa cum am arătat deja, era privită ca făcând parte din sărbătorile și distracțiile vieții. Denunțând spiritualizarea și idealizarea artei de către burghezie, ei denunță de fapt doar reverența ironică făcută de burghezie în fața a ceea ce disprețuia cel mai mult. Singura valoare care

i se recunoaşte artei era tocmai aceea de joc şi de amuzament! Moles vorbeşte cu îndreptăţire din perspectiva teoriei sale despre „arta jocului permutărilor şi al combinaţiilor". Consumatorului i se oferă o mulţime de combinaţii între elemente variabile[27] şi pentru a i se furniza excitaţia necesară plăcerii artistice, este de ajuns să i se reveleze că are la dispoziţie un câmp imens de posibilităţi de explorat. Această artă este un joc al posibilităţilor, un mod de explorare estetică, dar asta nu e cu putinţă decât dacă s-a pus semnificaţia între paranteze, şi nu există nicio valoare nici de exprimat, nici de aşteptat. Jocul nu are sens. Cum n-are nici viaţa. Dar consumatorul trebuie stimulat în direcţia unor producţii mai interesante cu ajutorul regulilor complexe sau al „filtrelor". Căci jocul nu este joc decât dacă se respectă un ansamblu de reguli şi de constrângeri. Nu mai este necesar ca într-o societate atât de admirabil prevăzută cu mijloace tehnice să se producă opere comparabile cu cele de odinioară. „Poetul, titular etimologic al creativităţii lingvistice nu mai scrie poeme în sensul tradiţional (decât poate din greşeală), dar exprimă mai bine decât oricând o societate care descoperă arta ca joc... el se dă

[27] Aşa a putut să fie calificat grandiosul film al lui RIVETTE (*Out 1*) drept un "puzzle" construit din diverse secvenţe de film realist, dar antrenând invenţiile originale ale "comedianţilor", de la care fiecare spectator trebuia în cele din urmă să-şi creeze propriul film, urmând cutare sau cutare filieră, să caute o cheie a filmului dincolo de film şi să încerce să răspundă întrebărilor fără răspuns puse de peliculă... Exact aşa se întâmplă şi în muzică; cum să nu consideri joc pur Arhipelagurile lui BUKUREŞLIEV (1958), ale căror elemente sunt mobile şi pot fi deplasate după dorinţa executantului, variabile la nesfârşit, în absenţa oricărei teme. Când variaţiunea a sfârşit prin a elimina în totalitate tema, atunci nu mai există efectiv altceva decât joc. (n. t.)

pe mâna constructorilor de structuri sintactice și descoperă prin metoda 5 + 7, dragă lui Jean Lescure[28] că sensul este Gestalt-ul cel mai rezistent la toate distorsiunile la care demonul jocului supune fraza sau, asemenea lui Dufrêne[29], dizolvă poezia în fonetică..." (Moles). Regulile și constrângerile sunt produse de imperativele matematice și tehnice. Dar, firește, pentru a înnobila ceea ce jocul are pueril și neserios, ni se declară că omul se joacă „așa cum se jucau zeii în Olimp". Desigur, datorită mașinilor poți să te crezi Jupiter. Produsele (nu se poate vorbi despre opere de artă) acestor jocuri sunt de altfel echivalente cu cele ale jocurilor curente. E vorba fix de cuvinte încrucișate, de rebusuri, de puzzle, de jocuri de cuvinte, de enigme, de probleme amuzante, etc. Explicațiile lui Ricardou în legătură cu, de exemplu, textele lui Roussel[30] arată că acesta își propunea, într-adevăr, enigme, criptograme, ghicitori. Trebuie avute în vedere corespondențele dintre „cuvintele fondatoare", textul trebuie dezintegrat. Iar când textul spune că barca se dezintegrează, vrea să spună de fapt, printr-o alegorie, că asta i se întâmplă textului; și când se vorbește despre oameni albi și oameni negri, e vorba despre o alegorie a hârtiei și a cernelii, este precizată scriitura. Suntem invitați să luăm parte la jocul pe care îl practică E. Poe în *Cărăbușul de aur*, să citim textul ascuns, să descifrăm „scriitura din scriitură". Autorul scrie un text care trebuie privit ca un rebus sau ca o criptogramă, el

[28] Jean Lescure (1912-2005) – poet, prozator și scenarist, participant la mișcarea de Rezistență. (n. t.)

[29] François Dufrêne (1930-1982) – plastician și poet letrist. (n. t.)

[30] Raymond Roussel (1877-1933) – poet, prozator și dramaturg, care a anticipat metodele de creație teoretizate de grupul Tel Quel, mai cu seamă de Jean Ricardou. (n. t.)

nu vă pune la dispoziție regula jocului, astfel încât prima parte a acestuia constă în descoperirea regulilor, iar cea de a doua în aplicarea lor. Sau pictorul vă prezintă fragmentele unui puzzle, pe care trebuie să le puneți în ordine (dar fără să vă închipuiți că o să ajungeți - ca într-un puzzle banal - la reprezentarea unui subiect). În *Proiect de revoluție la New York* (1970), Robbe-Grillet orientează romanul spre joc. Un joc cu cărțile intenționat măsluite. El prezintă serii de imagini amestecate în timp și spațiu, crâmpeie de povestite, care trebuie recombinate. La fel procedează, așa cum o anunță încă din titlu, Julio Cortázar[31] în *Model de asamblat* (1971[32]). Cartea poate fi începută de oriunde. „Blocurile textuale" nu intră în niciun raport unele cu altele, nimic nu avansează, nimic nu se explică. Cititorul este invitat să modifice textul după dorința lui. Fiecare moment al povestirii este independent și poate fi legat de un alt moment particular. Fiecare personaj are un dublu sau un triplu. Indiferent ce acțiune a indiferent cărui personaj poate fi produsă prin orice acțiune a unui alt personaj. Nicio vorbă de cauzalitate. Doar niște bile de loterie bine rotunjite, bine închise pe care le puteți pune după voie în cutare sau cutare căsuță. Fiecare își poate alcătui în felul acesta cartea pe care și-o dorește... „Vreți să vă jucați cu mine?" Asta este impresia pe care ți-o lasă asemenea opere, dacă ai o fire ursuză. Dacă, dimpotrivă, ești un exaltat, te entuziasmezi: „Iată că în sfârșit a fost descoperit mijlocul care asigură participarea cititorului. Spectatorul sau auditorul este

[31] Julio Cortázar (1914-1984) – mare scriitor argentinian, reprezentant al "realismului magic" latino-american. (n. t.)

[32] Anul de apariție al ediției franceze: *Maquette à monter*. (n. t.)

provocat să devină activ, să construiască el însuși opera, cu niște materiale pe care artistul le-a ales cu grijă, le-a lustruit, le-a dispus acolo unde trebuia." Așa cum în arhitectură, odată cu Yona Friedmann, locatarii își pot aranja ambientalul după propriul lor gust (dar, vai, asta nu se poate întâmpla decât într-o lume hipertehnicizată: aici locatarii pot să refabrice tot, să pună în discuție tot, firește, cu excepția sistemului tehnicist! O dată în plus, li se lasă la dispoziție decorul; despre lucrurile serioase nu încape discuție. Odată în plus, regăsim funcția atribuită artei de burghezie!). Romanul-puzzle, care *trebuie* considerat ca atare pentru a stârni un interes oarecare; căci nu veți găsi în el nici frumusețe, nici profunzime, nici valoare, nici adevăr: un puzzle care vi se pune la dispoziție pentru a vă dezlega mintea, pentru a vă pune în mișcare, pentru a vi se evidenția complexitatea limbajului. Pictorul vă pune în față imagini de artă optică în care „elementul artistic este jocul subtil propus receptorului de-și face privirea să oscileze între mai multe nivele ale mesajului, mai multe repertorii de super-semne (cercuri, pătrate mari și mici, pattern-uri generale)" (Moles). Aceasta corespunde, pe de o parte, jocurilor tip „iluzie optică", pe care le găsim în toate jurnalele, iar, pe de altă parte, testelor de aptitudini sau de abilitate. Se procedează la fel și în cazul asociațiilor de cuvinte sau de silabe, iar jocurile de cuvinte constituie o practică curentă. Și se ajunge astfel la un punct-limită deosebit de interesant: vorbind despre mașina de scris (calculatorul care *compune* el însuși un text), Moles ne spune că, dacă discursul ar conține un anumit sens, acesta ar produce niște derapaje inacceptabile. Dar dacă eliminăm sensul din discurs și considerăm acest

discurs ca o pe serie de secvențe, de asociații de cuvinte, care să țină cont de „cuvintele utile" și de „elementele de montaj", rectificând și epurând asociațiile, putem obține un text valabil. Astfel înfloresc jocurile de cuvinte se va scrie de acum înainte „Nul con l'écoute" (Nu-l ascultă nici un neghiob) în loc de „Nul qu'on l'écoute" (Nimeni pe care să-l asculți). „Changer d'ethiquette et des tics" (Să schimbi eticheta și ticurile), „au nom du pire" (în numele celui mai rău) în loc de Père (Tată), les semis aux logique (semințele logicii) în loc de sémiologique (semiologic), s'est mis au tics (s-a pus pe ticuri) în loc de sémiotique (semiotic), ça s'ignifie (asta ia foc), în loc de ça signifie (asta semnifică), etc. Se pot parcurge așa kilometri întregi[33]. Ceea ce mă izbește este sărăcia, stupiditatea de necrezut a acestor jocuri de cuvinte care par luate din Almanahul Vermot[34]. În privința

[33] Nenumărate jocuri de cuvinte care n-au altă valoare decât aceea de a nu răspunde la cerința de sens a cititorului: "Peu ou Proust", "les-je-sont faits!", etc., un adevărat potop întâlnim de exemplu în Călătorie la Naucratis de ALMIRA, 1975, 550 de pagini de delir verbal fără altă cheie decât Eu, Eu și iar Eu. Iată și, extrasă din revista Tel Quel, cosmogonia lui BRISSET: "Les dents,la bouche. Les dents la bouchent. L'aidant la bouche. L'aide en la bouche. Laide en la bouche.Laid dans la bouche. Lait dans la bouche. L 'est dans la bouche. Les dents là, bouche." Aș putea să-i semnalez că a lăsat pe dinafară: l'Edam à bouche, de exemplu... *Poem* de LAX: Quiet - teiuq – silence, etc. În ceea ce privește interpretarea textelor, dăm peste aceeași subtilitate: Ricardou stabilește corelația, prezentă într-un roman, a pasajelor în care cuvântul "rouge" a luat diverse forme. Rouge - orgue -rogne -- gourd - goret - goure - grue și consideră că ele trebuie puse în relație cu acest fir pentru a se înțelege despre ce este vorba... Suntem în prezența unor indici de distrugere a limbii, aceasta nemaifiind decât pretext pentru jonglerii. (n. a.)

[34] Publicație anuală, care apare începând din 1886 și conține sfaturi practice, glume și calambururi. (n. t.)

jocurilor artistice suntem la nivelul actualelor jocuri televizate și al glumițelor de Café Concert de la 1900. Arta-joc se situează la nivelul distracțiilor militărești. După ce s-a elaborat o teorie foarte complicată, s-au întrebuințat termenii cei mai savanți și s-au formulat reflecțiile cele mai profunde despre Scriitura scriiturii sau despre limbaj s-a ajuns în cele din urmă la cele mai ridicole chițcăituri șoricești. Se înțelege de la sine că aceeași teoreticieni și artiști resping cu vehemență până și ideea unei *opere* de artă. Evident că toate aceste scamatorii de teatru de estradă n-au cum să dureze sau să supraviețuiască. Nu păstrăm cu grijă cuvintele încrucișate pe care le-am dezlegat în tren. Nu apelăm la magnetoscop pentru a putea urmări la nesfârșit jocurile televizate ale lui Guy Lux[35]. Or, acesta este nivelul producțiilor despre care vorbim. Să precizăm totuși că ele sunt niște rebusuri ce se adresează intelectualilor de înaltă calificare și îl au pe Guy Lux drept estet patentat. Pe de altă parte însă, din moment ce e vorba de joc, n-ar trebui lăsate deoparte interesul și amuzamentul. Dacă ne jucăm, este și pentru a ieși din cotidianul cenușiu, posomorât și plictisitor. Numai că ceea ce ni se propune nu are deloc un aer jucăuș. Suntem invitați să ne chinuim mintea, să citim lucruri de neînțeles, să vedem mii de cruciulițe ascunse în niște pătrate... Eu unul nu mă joc așa. Aș putea spune chiar că mă plictisesc mai tare decât în metrou când îi citesc pe Pinget[36] și pe Claude Simon[37],

[35] Guy Lux (1919-2003) – creator și animator de locuri și divertismente. (n. t.)

[36] Robert Pinget (1919-1997) – romancier și dramaturg de origine elvețiană, exponent al Noului Roman francez. (n. t.)

[37] Claude Simon (1913 -2005) – scriitor aparținând de școala Noului Roman, laureat al Premiului Nobel. (n. t.)

când îi ascult pe Boulez sau Barbeau, când mă uit la Vera Molnár[38] sau Mondrian. Nu este o chestiune de dificultate intelectuală. Mi s-a întâmplat să citesc lucruri destul de dificile, oricum mai dificile decât Roussel. Este o stare de plictiseală copleșitoare, e apăsarea unei greutăți lipsite de conținut, care survin după un prim moment de curiozitate. Nu resimți nicidecum lejeritatea jocului! Nu! Dacă asta este sărbătoarea pe care ne-o propun teoreticienii, să mergem mai bine la circ și să lăsăm baltă această „artă-joc teoretic". Și astfel descoperim limita. Cine va gusta plăcerea unui asemenea joc? Cu siguranță, doar specialiștii acestuia. Ricardou se va juca pasionat cu piesele pe care i le oferă Claude Simon. Dar numai el. Cititorul plictisit, care nu este un profesionist al literaturii moderne, trece mai departe, trece mai departe și cască. Nu, nu vrem să ne jucăm cu voi. Când vedem rezultatele (căci, în sfârșit, trebuie să apără și rezultate, nu poți expune la nesfârșit o metodă, trebuie să mai și lucrezi pentru a produce), suntem obligați să găsim un răspuns la marea întrebare: oare ei pictează așa fiindcă sunt incapabili să picteze? Poetizează așa pentru că nu pot altfel? Vai, da. Iar gravitatea și profunzimea teoriei nu este decât voalul menit să ascundă această incapacitate, această neputință. Societatea tehnicistă reduce creatorul la asta. El nu mai poate decât să amuze. Reproduce caracterul societății în care trăiește. O complexitate extraordinară, o miraculoasă bogăție de mijloace, o putere intelectuală și tehnică nemaiîntâlnită, care, toate, nu produc decât negativul. Cea mai desăvârșită teorie a organizării

[38] Vera Molnár (n. 1924) – plasticiană de origine maghiară, unul dintre pionierii artei asistate de calculator. (n. t.)

produce o dezordine de necrezut. Calculatorul cel mai performant nu poate fi determinat niciodată să facă ceea ce, teoretic, ar trebui să știe să facă. Producția de gadgeturi se multiplică la nesfârșit, iar nu întâmplarea, nu ticăloșii de capitaliști deturnează în direcția inutilului ceea ce ar trebui întrebuințat în folosul poporului: acest aspect e inclus în sistem, iar atâta timp cât sistemul rămâne așa (ceea ce este rezultatul dezvoltării tehnice și nu al de vreunei erori a orientării politice) el va continua să producă gadgeturi. Arta teoretică fiind unul dintre aceste gadgeturi, bun să servească sistemul și adaptarea individului la dezindividualizare.

IV. OSCILAȚIA ÎNTRE FORMALISM ȘI SEMNIFICAȚIE

Intrăm acum într-un alt domeniu al contradicțiilor artei moderne. Am văzut, pe de o parte, o artă care se pretinde purtătoare de mesaj și pe cealaltă parte - un formalism pur. Am vorbit deja despre aceste contradicții, când am descris arta sfâșiată, dar acum putem să precizăm unele aspecte noi.

Să cădem mai întâi de acord că în arta teoretică și tehnicistă e vorba de formalism. Prin eliminarea sensului se ajunge la cercetări care duc obligatoriu în direcția formelor pure. Se face o cercetare combinatorie, care îi corespunde însuși procesului tehnic, adică se caută toate combinațiile posibile dintre anumite elemente în conformitate cu anumite reguli, și nimic mai mult. Căutarea unei forme pure sau a unei structuri de limbaj, a unui ansamblu de sunete sau de

cuvinte se justifică atâta timp cât reprezintă o activitate de investigare (încă un proces extrem de specific tehnicii) și nu e necesar să se raporteze la vreun conținut. Am văzut că toate acestea pot fi reproduse în afara oricărei intervenții umane. Când se fac aranjamente de zgomot, combinații de sunete, de exemplu, așa cum sunt încercările pe unde scurte despre care am vorbit, cum să nu fie vorba de formalism? Este curios că în marea dezbatere a secolului nostru, adică cea legată de Istorie, arta în ansamblul ei se declară anistorică, acronică, pretinzând că ar rezuma, ar cristaliza într-un singur punct, într-un singur moment, toate relațiile condensate în timp. Dar între Istoria purtătoare de sens și Tehnica lipsită de semnificație, există un conflict ireductibil. Și singura ieșire a artei, odată ce alegerea s-a operat, rămâne formalismul. Știu, bineînțeles, că toți artiștii moderni refuză acest termen, refuză chiar ideea unui formalism, dar cum ar putea fi altfel? Aici nu e vorba despre o *școală artistică*, ci de o *realitate*. Și tocmai acest primat al formei face posibilă concilierea dintre producția artizanală și cea în serie. Forma individuală, inventată de un artist, nu se opune formelor in serie, atâta timp cât rămâne doar formă. Când te întrebi ce legătură i-ar putea uni pe niște artiști atât de neasemănători, ca cei pe care îi vedem expunându-și operele pictate sau sculptate de douăzeci și cinci de ani, ce există comun între geometriile de oțel ale lui David Smith[39] și poliesterii torturați ai lui Robert Mallary[40], pietrele

[39] David Smith (1906-1965) – sculptor abstracționist american. (n. t.)

[40] Robert Mallary (1917-1997) – sculptor american, reprezentant al expresionismului abstract. (n. t.)

paleolitice ale lui Ralph Stackpole[41], și aș putea să enumăr o mulțime de alte opere aparent divergente, descoperi că la fiecare dintre ei este vorba de căutarea unei forme.

Arta care se declară informală reprezintă în realitate o căutare de forme. Dar forma nu mai este organică și descriptivă, a devenit abstractă. Formă „pură". Formă formală. Ea nu mai este - conform lui Kandinsky - delimitarea de pe o suprafață în vederea reprezentării unui obiect material; este o tensiune, forma există *prin sine*, e o ființă care este, se mișcă, exercită o influență. „Încetează să figureze pentru a se configura."[42] Pentru a elibera forma de obiect, Kandinsky îi anulează delimitarea, care devine o simplă trăsătură de penel. Formele sunt actualizate în tema lor pură, lipsite de orice dimensiune temporală, fără istorie. La Kandinsky formele se constituie într-un veritabil cod, printr-o corespondență univocă între semnele picturale și „momentele elementare ale afectivității"; există astfel un sistem de echivalențe stabil (de exemplu Verticalitate - Alb - Activitate - Naștere). Și astfel se constituie la Kandinsky un catalog al formelor conștiinței pure. „Omul modern caută repausul interior, pentru că este asurzit de exterior și crede că poate găsi acest repaus în liniștea interioară". Iar arta abstractă trebuie să-i furnizeze această liniște interioară. Dar apar în felul acesta două curente: „un nou obiectivism al compozițiilor abstracte, care cer numărului și raporturilor culorilor să se constituie în obiecte și care se opune întotdeauna realității domniei autonome a artei",

[41] Ralph Stackpole (1885-1973) – sculptor, pictor și pedagog american. (n. t.)

[42] În aceste considerații am urmat studiul lui MALDINET, *Privire, cuvânt, spațiu*, 1973. (n. a.)

precum și o artă informală, care refuză acest obiectivism și îi acordă preponderență materiei, elementului primordial, odată cu refuzul oricărui demers formal... iar aceasta nu coincide cu o mișcare profundă a căutărilor estetice, ci cu realitatea lumii tehniciste. Căci iată-ne ajunși în fața unei întrebări neliniștitoare, care arată cât de departe a mers criza artei: structuri, forme, diferențe și ne izbim de tendința de dispariție a formelor, despre care vorbește strălucit Combet[43]. El demonstrează că producția tehnică furnizează întotdeauna drept materiale „o pastă informă, durificată", obținută de fiecare dată prin degradarea structurii unui material originar, materiale comode, dar care au nevoie sa fie *decorate*; pentru a li se da formă, ele trebuie colorate, lustruite, lăcuite, oxidate, etc., astfel încât aparența sensibilă a materiei este aceea a unui pigment, a unui veșmânt așezat peste neant... O artă-decorațiune! Iată unde am fost inevitabil aduși! Cât despre aparate, Combet arată pe larg că mecanismele tind să devină invizibile, deoarece, ca urmare a sensibilității[44] lor, ele trebuie protejate. „Funcția este ilizibilă și rămâne invizibilă. Conținătorul n-are nicio legătură aparentă cu conținutul." Cutii bune la toate, care tind să-și micșoreze volumul odată cu miniaturizarea. „Diminuarea formei poate merge până la dispariția ei totală." „Funcția obiectului devorează tot, forma a devenit inutilă: nimic nu mai are formă". „Estetică a învești mântărilor și a anvelopelor, ne-destinație a

[43] Georges Combet (1895-1980) – estetician preocupat de estetica industrială. (n. t.)

[44] Sunt mult mai puțin de acord cu dorința lui Combet de a se reintroduce simțul artistic în corpul societății noastre industriale, dar el recunoaște că acesta ar putea să nu fie mai mult decât o estetică a invizibilului. (n. a.)

formelor, cutii bune la toate... Ce e cu formele funcționale? Ce e cu formele organice?... Mergem spre estetica bujiei? Se pare că mișcarea ireversibilă a progresului tehnic ne conduce... la regresul formelor... și că asistăm la dezvoltarea unui principiu ineluctabil... principiul degradării formelor." Toate acestea, puternic bazate pe experiență, demonstrează în ce mare măsură formalismul estetic actual este un formalism gratuit și lipsit de orice referință în raport cu omul și lumea; arta este eliminată de tehnică până și din universul formelor și, în același moment, artistul, după ce a eliminat sensul, se decide să nu mai fie decât un creator de forme. Accept ca în aceste condiții termenul de formalism să fie repudiat, dar ce alt termen să folosim? Și totuși, acești creatori de forme, dacă resping sensul, își revendică semnificația. Trebuie, precum Albérès[45] în *Orizontul 2000 al literaturii* (1974), să punem curentele din cadrul romanului în relație cu „mediul" și să legăm, de exemplu, dispariția subiectului, și chiar a intrigii și a autorului din roman de oraș, iar tema orașului de anonimat. Dar atunci cum să nu te miri de absența generală a cadrului tehnicist? Artiștii sunt extrem de retrograzi din acest punct de vedere. Dar tehnica se exprimă prin intermediul lor, fără ca ei s-o știe. Discontinuitatea paroxistică i se substituie analizei clare din romanul clasic, iar relativismul vechii stabilități a rațiunii și a operei finite. Sau trebuie, precum revista *Change* (1974) să punem școlile artistice în relație cu mișcările literare: suprarealismul cu psihanaliza, literatura angajată cu fenomenologia, Noul Roman cu structuralismul. Și așa ne plasăm în plin idealism! Dar, în

[45] René Marill Albérès (1921-1982) – scriitor și critic literar, autorul unor importante studii despre roman. (n. t.)

orice caz, rămâne de reținut că forma este singura soluție pe care o găsește creatorul, artistul, romancierul, fie pentru a ieși din impasul totalității muzeului imaginar, fie pentru a exprima indicibilul, șocul emoțional, confuzia, distorsiunea civilizației noastre, strict tehniciste, așadar formale, căreia, atunci când nu-i descoperi nici sensul, nici ființa, îți mai rămâne forma. Și ar trebui să ne întoarcem poate la filosofia formei a lui Aristotel și la teologia formei a Sfântului Toma pentru a înțelege importanța fenomenului. Dar proiectul nostru e mai modest. Accept să fie respinsă opoziția dintre formă și semnificație, așa cum se întâmplă în *Caietele internaționale ale simbolismului* (1967). Formele sunt semnificative prin ele însele, memoria și imaginația își găsesc în sfârșit locul adevărat în noul roman; se poate demonstra că labirintul este un spațiu semnificativ etc. Toate acestea sunt, desigur adevărate, dar concluzia rămâne că marea inovație o constituie crearea de forme și că se lucrează cu aspectele de formă și de structură ale limbajului.

Bineînțeles, este întotdeauna posibil să găsești în aceste „forme" atunci, când ești destul de atent, de subtil, de fin exeget, un estet patentat, un hermeneut patent, o bogăție de semnificații. A medita asupra abisului și a labirintului este întotdeauna un exercițiu fructuos pentru un intelectual sau un spiritualist. Dar nu vorbim nici de posibilitatea unei relații, a unei comunicări și, cu atât mai puțin despre o intuiție a vieții... Exemple? În *Voilà les mort, à notre tour d'en sortir* (*Iată morții, e rândul nostru să o scoatem la capăt*) (1974) Jean Thibaudeau[46] ne face să plutim în derivă. Un

[46] Jean Thibaudeau (1935-2013) – scriitor, eseist, dramaturg și traducător, membru al grupului Tel Quel. (n. t.)

text la plural care distruge sistematic discursul și care, ca urmare a întrebuințării materiei pulsionale, caută „raportul cel mai direct cu inconștientul" (instanța impersonală identificându-se cu subiectivitatea cea mai profundă). Dar cum să nu descoperi formalismul în această întrebuințare a spațiilor albe, a tuturor semnelor tipografice posibile, mereu diversificate, majuscule, italice, etc.? Același formalism e prezent la Cortázar și Fickelson[47], pe care i-am amintit deja. Un formalism peste care se abat criticile, venite de pe poziții atât de diferite, ale lui Debord și Charbonneau. Pe de o parte, pentru Debord, asistăm la consumul spectacular al unei vechi culturi congelate. Noul roman, asemenea tuturor formalismelor moderne, caută să comunice incomunicabilul, adaptându-se astfel perfect stării dominante a lucrurilor din societate, unde s-a instituit imposibilitatea oricărei comunicări în ciuda mijloacelor de care se dispune. Această distrugere a sensului și a limbajului are drept scop adevărat *ascunderea* faptului că sensul a dispărut din societatea noastră și nu urmărește nicidecum să-l descopere. Școala de neo-literatură, care admite că luăm în considerație scriitura doar pentru ea însăși, este exact ceea ce permite escamotarea problemelor stânjenitoare ale lumii actuale. Cum să caracterizezi mai bine un formalism? Nu vedem nimic altceva decât ceea ce scriem! Și fără a intra în dezbaterea despre structuralism, ne vom mărgini să-l citățm pe Debord, apropo de noul roman: „Visul dictaturii unei structuri, în prealabil inconștiente asupra întregului praxis social, a putut fi extras *abuziv* din modelele structurilor și ale etnologiei... pur și simplu pentru că o gândire universală a cadrelor

[47] Maurice Fickelson (n. 1923) – romancier. (n. t.)

mijlocii, gândire total cantonată în elogiul sistemului actual, reduce, în mod plat, orice realitate la existența unui sistem... Structura este rodul puterii actuale, Structuralismul (aici eu aș spune structuralismul artei moderne, J. E.) este gândirea care se bucură de garanția Statului și care consideră condițiile prezente ale comunicării spectaculare ca pe un absolut. Maniera sa de a studia codul mesajelor nu este decât produsul și recunoașterea unei societăți în care comunicarea există sub forma unei cascade de semnale ierarhice. Astfel încât nu structuralismul probează validitatea trans-istorică, ci dimpotrivă, societatea spectacolului, impunându-se ca o realitate solidă, probează visul rece al structuralismului." Nu am nimic de adăugat la această demonstrație vizavi de formalismul artistic din pictură, din sculptură sau din roman - simple piese din ansamblul societății spectacolului. Iar, cu mult înainte, Charbonneau și Mumford prevesteau deja această schimbare care încă nu se produsese. Romanul, din perspectiva lui Charbonneau, este condamnat să dispară de la sine, deoarece este „expresia individului, care, conștientizând asta, ia act de prezența societății". În romanul clasic, conflictul ocupa o poziție centrală. Dar aceasta presupune o societate liberală. Odată cu primele semne ale totalitarismului romanul o să dispară. Cum să își găsească expresia o situație în care nu mai există relația cu celălalt, nici o percepție asupra lumii, nici o credință în Dumnezeu?" Ce-i rămâne de făcut unui om redus, în felul acesta, doar la el însuși? În lipsă de altceva - să se povestească, să spună că nu mai este nimic de spus. Acolo unde nu mai există nimic, există încă literatură. (Esențială este identitatea: „să se povestească" și „nu e nimic de spus", ceea ce este exact ce exprimă această artă

modernă: culme a subiectivismului și a instanței impersonale «On[48]/Rien[49]».) Căci „atunci când romancierul se consacră fotografierii comportamentelor, el reflectă o societate care privește oamenii ca pe niște lucruri..." Iar Charbonneau intitulează acest capitol „A vorbi pentru a nu spune nimic". Ceea ce caracterizează cu exactitate acest efort romanesc. Și de aici ar trebui să se nască disperarea. Dar nu. Disperarea reprezintă tot o formă de umanism. Nu mai există disperare, din moment ce omul a dispărut în această derivă, în acest prăpăd glacial. Or, ajungem acum la un punct central care a fost deja pus în lumină de Mumford. În primul rând, formaliștii noului roman au o mentalitate strictă de tehnicieni: se vorbește despre limbaj, despre scriitură, despre mijloace, iar dacă se face asta, s-a vorbit despre tot, adică nu mai e nimic altceva demn de atenție, niciun „dincolo", există doar instrumentul. Fiecare tehnician actual trăiește asta. Este interesant de altfel să descoperi la scriitori aceeași atitudine psihologică precum la toți tehnicienii și tehnocrații: disprețul față de oamenii care nu le cunosc tehnicile, compasiunea față de cei care rămân atașați valorilor sau formelor vechi, dorința de a merge mereu mai departe, preocuparea pentru eficiență, refuzul de a da vreo explicație celor care nu au un nivel corespunzător, certitudinea de a deține un adevăr definitiv concretizat în practică... Identitatea lor este evidentă. În al doilea rând, relația care se stabilește cu publicul este o muncă de asimilare, de reducție la această situație. Noul roman are o asemenea funcție în principal printre intelectuali.

[48] Termen fără echivalent în limba română, desemnând, la fel ca germanul man, un subiect impersonal. Cel mai apropiat ca sens în română este reflexivul impersonal se (ca în "Se spune că..."). (n. t.)

[49] Nimic.(fr.) (n. t.)

Să-i obișnuiască să nu vadă altceva decât jocul mijloacelor. Adică să-i închidă în sistemul tehnicist. Arta formalistă și teoretică joacă un rol dublu și contradictoriu: ea își face o profesiune de credință din revolta împotriva culturii noastre hipermecanizate, hiperînregimentate, dar justifică totodată produsele sistemului la putere. Ea *aclimatizează* omul la viața în aceste orașe, în acest mediu, îl convinge că această lume a absurdităților, a violenței, a anonimatului este *singura* lume posibilă. Îl face să considere ca normală și pe deasupra ca o culme a celei mai înalte arte, dezintegrarea omului, viața în marile blocuri (care pregătesc megatehnologia). Ea îl face să considere că orice protest împotriva acestui mediu este absurd. Și îl face că accepte drept ființă ceea ce este tocmai negația acesteia. Îl determină să creadă că mediul degradat din cauza descărcării gunoaielor, reactoarele nucleare, autostrăzile, poluarea și distrugerea naturii sunt toate naturale și bune. De exemplu, sculpturile realizate din piese mecanice sau din automobile compresate, picturile care reprezintă deșertul nuclear și din care lipsește orice referință la natură, nu constituie o formă de protest la adresa lumii moderne, constituie un proces de aclimatizare a mulțimilor hipnotizate și sensibilizate în felul acesta. „Vedeți așadar că deșeurile nu sunt chiar așa de rele de vreme ce până și arta a descoperit în ele o sursă de inspirație." Ei justifică o civilizație a deșeurilor. Artistul devine tot mai mult un factor care integrează specificul uman în neutralitatea tehnicii. Se poate face acum trimitere la Bellmer[50] și la păpușile lui - expresie a

[50] Hans Bellmer (1902-1975) – artist plastic de origine germană, cunoscut pentru păpușile lui în mărime naturală, care reprezintă fete aflate la vârsta pubertății. (n. t.)

mecanicului păpuși ale căror încheieturi sunt prevăzute cu bile, destinate să exprime și stârnească erotismul, o sexualitate exacerbată pentru că este total inumană. J. Bousquet scria în legătură cu asta că „aici realul se adaptează în totalitate la tot ce este imaginabil", dar realul acesta este cel al Tehnicii care, convenabil manipulată de către artist, provoacă imaginația erotică, adică dezgolește efectiv omul, obligându-l să-și ia o păpușă mecanică drept parteneră.

Arta modernă (am văzut numeroase exemple) se caracterizează de asemenea printr-o voință de nimicire, nu doar a artei înseși in abstracto, ci și a operelor de artă ale trecutului. Așa sunt punerile în scenă ale clasicilor sau ale operelor (*Parsifal* sau *Flautul fermecat*). E vorba aici de a dezasambla, de a destrăma, de a dezorganiza, de a desemnifica dar de ce? Dacă las deoparte banalitățile curente (modernizarea artei trecutului, reinterpretarea ei în lumina luptei de clasă sau contestarea artei burgheze) nu pot descoperi decât un unic sens al acestei activități de distrugere (care nu există decât în raport cu ceea ce distruge!): acela de a îndepărta tot ce ar putea să constituie un obstacol, să fie un punct de sprijin în contestarea de fond a curentului dominant din societatea noastră: tehnica. Funcția de modernizare a culturii pe care îndeplinește această artă este o funcție de integrare a omului în universul său tehnicist. Poeții dadaiști, neo-romancierii, muzicienii algoritmici, pictorii și sculptorii artei teoretice sunt furierii sistemului tehnicist. Nu aduc nimic (am spus bine: *nimic*) demn de reținut sau de reflectat; ei fac parte din mecanismele de adaptare la sistemul tehnicist pe care le zămislește sistemul însuși. Trădarea lor supremă constă în faptul că-i adaugă acestei degradări generale picanteria libertății. Minciuna artei moderne

este aceea de a se afirma drept expresie a unei libertăți. Acești artiști, minimaliști, structuraliști, seriali, obiectuali, etc., fac din aneantizarea lor ca subiecți obiectul delectării, al creației artistice și al inspirației lor, nutrind iluzia că și-au învins destinul printr-o alegere personală. Dar nu numai că nu e vorba de nicio alegere, nu numai că asistăm la o acceptare obedientă a rezultatelor dinainte programate; făcând aceasta, ei trădează ultimele posibilități de rezistență ale omului. Sunt calul troian care aduce cu sine îndoiala și corupția. Ei intensifică iraționalitatea subiacentă sistemului de putere al tehnicii. Și ne aflăm aici în fața unei constatări remarcabile: sistemul tehnicist, care este în esența lui rațional, produce iraționalități în plină dezvoltare[51] . Și cu cât crește raționalitatea lui, cu atât iau avânt și iraționalitățile. Or, reproducerea exactă a acestui proces o putem găsi în arta teoretică. Cu cât se amplifică teoria, cu atât producția pare mai irațională, mai incomprehensibilă și mai a-rațională. Cu cât concepția este mai matematică și mai sistematizată, cu atât rezultatele sunt mai inaccesibile și mai nesatisfăcătoare. Ceea ce manifestă încă o dată corelația dintre cele două ansambluri. Ambele sunt expresia unui mecanism de putere care, în autodezvoltarea lui, elimină tot ce ar putea reatașa creatorul și receptorul la tradițiile, la valorile, la ritmurile care îi sunt necesare pentru a se regăsi, pentru a se autorepera în acest univers de forme și mijloace. În măsura în care mijloacele noi sunt orientate în exclusivitate spre nou, și cu o asemenea forță încât pot, pentru prima dată, să șteargă tot ce a

[51] În legătură cu raportul dintre raționalitatea tehnicistă și iraționalitate cf. B. CHARBONNEAU, *Sistemul și haosul*, 1973, J. ELLUL, *Sistemul tehnicist*, 1977. (n. a.)

acumulat omul pe parcursul istoriei, ele nu pot decât să alimenteze procesul distorsionant rațional/irațional. Or, această augmentare a iraționalității va livra omul, prin intermediul artei în cauză, fie unui delir superficial (pe care îl regăsim în erotismul rece, în muzica cool, etc.), fie unui sistem de absențe (nimeni nu vorbește cu nimeni, există doar niște lucruri care se întâmplă. On îi vorbește lui Ça[52]), și ca urmare, individul (dar mai există?) este zvârlit în deriva unei existențe lipsite de sens, atingându-și destrucția supremă. Iar aceasta se leagă de o altă funcție a formalismului. De ce, așadar, această artă este pur formalistă? De fapt, pentru că nu poate să simbolizeze nimic.

Am văzut motivele pentru care simbolizarea a devenit imposibilă în mediul tehnicist. Or, nu poate exista artă fără simbolizare. Creatorii moderni se sustrag din această ariditate prin crearea de forme. Acestea păstrează o aparență de artă, dar în măsura în care nu mai trimit spre nimic (s-a luat precauțiunea de a se elimina sensul, preambul necesar pentru absența simbolizării și, încă odată, prinși ca într-o avalanșă, cocoșei lăudăroși, ținându-se țanțoș pe pintenii lor, artiștii moderni clamează în toate părțile că ei au vrut asta!), nu mai există nicio simbolizare, iar forma rămâne în ea însăși, simplu semn al unei absențe.[53]

---

[52] Pronume demonstrativ cu valoare neutră și impersonală, aceasta – cu sens generic. (n. t.)

[53] Abstracționismul a sfârșit prin a ajunge la absență. Este ceea ce întâlnim în postminimalismul american (Expoziția Arc 2, Muzeul de artă Modernă, 1975): două trăsături cu cărbunele, o banda adezivă lipită pe o foaie, încrucișarea a două linii în X, iată produsele, un dreptunghi negru într-un dreptunghi alb... o reducție dusă la limită, radical opusă, firește, oricărui umanism, oricărei idei. Forme pur geometrice, corespunzându-i fidel unui cadru tehnicist (și chiar devansându-l). (n. a.)

Avem un stâlp indicator care arată drumul spre un oraș. Dar orașul a dispărut într-un cataclism atomic. Ce mai rămâne de făcut? Să sculptăm de mai mare dragul suportul stâlpului, să pictăm și să repictăm cu multă fantezie tăbliţa indicatoare... afirmând că totul se reduce la asta. Formalismul se dezvoltă în măsura în care simbolizarea devine cu neputinţă. Formalismul, răsucindu-se asupra lui însuși și autoepuizându-se, este substitutul simbolismului[54], cerut cu disperare, la fel de necesar omului ca pâinea și vinul, dar eliminat cu fermitate. De unde furia creatoare a acestor formaliști. Ei trebuie să adune mii de pânze și de poeme și de filme și de simfonii, din care poate se va ivi un simbol, sau cel puţin vacarmul lor va face neauzită tăcerea simbolurilor. Vorbesc tare și răspicat, pentru a se simți în siguranţă în acest întuneric, în acest vid al spaţiilor interstelare pe care îl putem parcurge, dar nu îl putem stăpâni, fiindcă nu poate fi stăpânit *cu adevărat* decât prin simbolizare.

Și pentru că formalismul ocupă acest spaţiu vid, pentru că îi accentuează și legitimează imposibilitatea simbolizării, apare de aici și o a treia consecinţă importantă: timp de milenii, pictura, de exemplu, a fost un mijloc de a circumscrie „realitatea"[55]. Toate artele au participat la această relaţie cu realul uman. Or, arta teoretică a epocii noastre îndeplinește o funcţie exact opusă. E vorba despre metodele prin care

[54] Este fără îndoială inutil să fac precizarea că atunci când mă refer la simbolism nu am în vedere școala artistică, literară și picturală, care a fost numită, în secolul al XIX-lea, simbolistă. (n. a.)

[55] Psihiatrii au descoperit, la rândul lor, că pictura este un mijloc de a-i permite bolnavului (e adevărat că astăzi nu mai există "bolnavi" psihici!) să-și croiască un drum de întoarcere în realitate. (n. a.)

realul e spulberat, iar percepția individului asupra acestuia, deja slabă, este făcută imposibilă, pentru a i se substitui acestui real fie un subiectivism delirant, fie adeziunea la procesul social[56]. Formalismul se decuplează de la orice realitate umană și îi împinge pe receptori să se decupleze, la rândul lor, în aceeași manieră. De la tot ce a fost până acum realul uman și mediul în mijlocul căruia omul se regăsea. Dar această decuplare se realizează exact în măsura în care mediul tehnicist i se substituie celuilalt, în care Tehnica devine realitate, însă o realitate în care omul nu poate trăi și care îi rămâne cu desăvârșire străină. Arta se alătură acestui real, dar făcând aceasta, ea trece de partea cealaltă, nu mai este un mijloc prin care omul ia act de realitatea umană, căci această nouă realitate, deși creată pentru el, îi este totalmente străină. Și pentru că această artă este opera specialiștilor, a hermeneuților și esoteriștilor, ea îi răpește artistului rolul de interpret, de intermediar, de mediator, pe care l-a jucat în mod tradițional. Artificialitatea supremă, uneori de-a dreptul sublimă, îi smulge acestuia ultimele rădăcini și ultima justificare.

Or, toată această activitate este atât de artificială, *în sensul de falsă* încât de fiecare dată putem proclama că nu se va putea merge mai departe, ceea ce ar înseamnă practic sfârșitul acestei arte. După celebrul pătrat alb pe fond alb al lui Malevici s-a considerat că nu se mai poate face niciun pas înainte. Era în 1918. După Vasarely, Malraux a declarat: „Pictura s-a

[56] Când vorbesc despre adeziune la procesul social și despre conformism, se înțelege de la sine că, pentru mine poți fi maoist, stângist, nihilist, etc., și totuși perfect conformist în raport cu procesul societății actuale, asupra căruia opiniile politice n-au nicio influență. (n. a.)

terminat." După *Anti-poemul* lui D. Roche[57] s-a afirmat: „De acum înainte nu se vor mai putea scrie poeme". Dar, să avem iertare, totul continuă. Totul continuă într-o supra-abundență, într-un delir care se accentuează, într-o depășire neîntreruptă: întrucât nimic nu semnifică decât nimic, *totul* devine posibil. Un adevărat circ. Tot mai gălăgios. Dar tocmai asta ne arată mai limpede decât orice altceva că e vorba despre un pur formalism suprapus peste mecanismul performanțelor tehniciste. Recunoaștem același spirit. Și o ultimă notă, poate perfect inutilă. Artiștii despre care tocmai am vorbit, atât de apăsat conformi, din punct de vedere teoretic, din punct de vedere doctrinal, sistemului tehnicist, nu sunt niște „recuperați". Am văzut în capitolul precedent că artiștii revoluționari cu mesaj sunt în mod regulat recuperați. Aici nu asistăm la același proces. Acești artiști nu sunt utilizați, involuntar, de către odioșii burghezi și capitaliști. Ei sunt conformi din oficiu, sunt produsele pure ale tehnicii însăși, direct utilizabili de către sistem, fără să fi fost vreodată pătați. Ei intră necompromiși, nu spun în lumea capitalistă, ci în cea tehnicistă. Și, bineînțeles, aceasta le recunoaște meritele și utilitatea. În rest, n-au decât să se proclame revoluționari, asta n-are nicio importanță.

Mai rămâne un ultim punct, care dezvăluie o ultimă contradicție. Relația acestei arte cu publicul. Intrăm aici într-un imbroglio[58] de remarcat. În fața artei moderne, omul oarecare rămâne indiferent. Pus

[57] Denis Roche (1937-2015) – poet, prozator, fotograf și traducător, reprezentant al avangardei poetice din perioada 1960 - 1970. (n. t.)

[58] Încurcătură, confuzie. (n. t.)

în fața unui Vasarely, el îi aruncă o privire distrată, și trece mai departe, ca din fața unui tapet sau a unui linoleum: nu are nici o treabă cu el de vreme ce nu-i face trebuință în baie. Auzind această muzică, o acceptă ca pe un fond sonor, în surdină, cu condiția să nu fie pus s-o asculte. Poate fi un swing, dar la fel de bine și Bach. Altfel spus, omul nostru percepe această „artă" în exclusivitate ca pe un obiect decorativ (și, de fapt, „picturile" realizate de calculator după anumite modele ar fi bune și de tapete...). Dacă i se arată ca asta e Artă, mare Artă, el dă din umeri și tinde s-o ia în glumă. La o adică el poate să se arate interesat pentru cinci minute când i se spune că un anume pictor pictează cu o flintă, iar altul cu propriul corp, rostogolindu-se pe o pânză întinsă pe dușumea. Dacă se încearcă să i se explice discursul justificativ și fundamentele metafizice ale noii arte, îi va socoti pe acești artiști niște nebuni furioși. La un nivel ceva mai înalt, Jean Bloch-Michel[59] (*Prezentul indicativului. Eseu despre noul roman.* 1973) exprimă perfect în criticile sale la adresa noului roman reacțiile, criticile și refuzul publicului mijlociu cultivat. Plictiseală. Lipsa noutății, cel puțin pentru cei care îl înțeleg prețiozitate - solilocviu - impostură - absența geniului și a inspirației. Și întrebuințare - ceea ce este interesant - a „prezentului indicativ", care permite existența unei lumi fără o existență *adevărată*. Mulți amatori sesizează efectiv falsitatea acestei muzici, a acestei picturi, a acestui roman. Or, iată drama: arta teoretică nu se poate lipsi de adeziunea publicului: acesta e chiar singurul criteriu al validității ei. Nu există nimic altceva care să-i garanteze autenticitatea, nicio referință, la

[59] Jean Bloch-Michel (1912-1987) – romancier și eseist. (n. t.)

vreo idee recunoscută drept adevărată (clasicul), nici la credința în vreun adevăr (arta inspirată de creștinism), nici la un corp social a cărui structură să constituie o garanție (arta greacă). Nimic. Doar adeziunea unei mulțimi eterogene și nesigure, care trebuie câștigată. Doar așa poate fi atestată aceasta artă, cu atât mai mult cu cât ea se declară adesea fervent împotriva unei arte a elitei, a privilegiaților. Doar un plebiscit social, cum spune Moles, poate să definească arta. „Dacă lumea este plină de lucruri frumoase, criticul se transformă în artist, din momentul în care va pune o ramă peste cutare bucată de macadam pe care privirea sa infailibilă o va aprecia drept estetică. Se va observa că în această chestiune nu există niciun responsabil. Acest program este rezultatul unui consensus omnium al umanității." (Criticul este traducătorul acestui consensus omnium. Dar Moles s-o fi întrebat ce crede un amator nedus la biserică în fața unui bucăți înrămate de macadam?). „Definiția Frumosului provine dintr-o statistică despre Frumos" (este esențial de reținut că pentru acești teoreticieni Frumos este ceea ce majoritatea consideră ca atare). Trebuie „să ne interesăm de opere fără a le judeca drept bune sau rele după vreun alt criteriu decât consensul social". Doar adeziunea publicului face ca o operă să fie frumoasă, așadar demnă de a fi considerată drept artă. Daix și Delevoy iau, în mod indirect, succesul la public drept un criteriu. Manet, impresioniștii, Cézanne sunt niște mari artiști pentru că publicul (dar care public? vânzătorii de tablouri? specialiștii expozițiilor sau „marele public"... consensus omnium) a aderat la viziunea lor? Destul, aceste citate sunt edificatoare. Ajungem astfel la două categorii de reflecții. Înainte de toate, criteriul ales nu este, în ciuda

aparențelor, cel democratic! Este criteriul tehnicist: este validat în exclusivitate doar ceea ce se bucură de *reușită*. Tehnica se fundamentează în totalitate pe ideea de eficiență. Or, într-un domeniu ca arta eficiența nu se poate manifesta altfel decât prin adeziunea consumatorilor, o adeziune *masivă, numeroasă*, întrucât aceste arte sunt promovate prin media. A te referi la plebiscit pentru a defini frumosul, departe de a fi o idee democratică sau un principiu de evidență, este în realitate o atitudine tehnicistă. Dar iată-ne față în față cu un imbroglio: trebuie să se țină seama de public așa cum se prezintă el la ora actuală, așa cum îl cunoaștem, și de *marele* public în realitatea lui imediată. Or, îi cunoaștem reacția în fața artei moderne. Trebuie atunci să rămânem la *Angelus*-ul lui Millet[60] sau la *New Orleans* sau, dacă suntem convinși că arta modernă este foarte importantă, profundă, viabilă (dar în momentul acesta renunțăm la propriul nostru criteriu!), trebuie să formăm publicul pentru a avea acces la ea. Acest public trebuie educat în așa fel încât să guste ceea ce s-a decis că trebuie făcut să guste. Am văzut interesanta declarație a lui Durailh de la festivalul de la Royan (1975), conform căreia există o „neînțelegere" în legătură cu muzica modernă; ea este audiată într-o manieră tradițională, ceea ce este inacceptabil. Trebuie așadar să formăm gustul, să formăm ochiul, să formăm urechea acestui public pentru a-l face să adere. Am întâlnit deja această contradicție. Or, suntem din nou în prezența atitudinii tehniciste: la apariția unei tehnici noi există de fiecare

[60] Jean-François Millet (1814-1875) – pictor realist, unul dintre întemeietorii școlii de la Barbizon, autorul tabloului *L'angelus de soir (Clopotul de vecernie)*. (n. t.)

dată o anumită reticență din partea utilizatorului (piloții avioanelor cu motor au refuzat la început să piloteze avioanele cu reacție), în prezența oricărui produs nou există o reticență din partea consumatorului. Cum, în mod aprioric, produsele noi sunt bune tocmai *pentru că sunt noi*, oamenii trebuie modelați, convinși, obișnuiți, decișii, manipulați până și în legătură cu ceea ce utilizează sau consumă. Va fi treaba propagandei, a publicității, a educației din școli sau a formării permanente de-a face publicul să se adapteze noului tipar. Dacă reușim să-l convingem pe cititorul lui Cortázar sau Roubaud că este vorba de un joc și că poate să-și petreacă timpul la fel de bine în fața acestui puzzle sau joc de go ca și în fața televizorului, în cele din urmă vom câștiga. Dar e vorba să fabricăm un public care să adere la noua artă, sau, altfel spus, criteriul enunțat mai sus este fals: nu există consensus omnium decât după. Singurul criteriu este deci cel al noutății și al posibilității acestui instrument de a cuceri mulțimile. Publicul este atras printr-o ciudățenie, printr-un truc comic (femeiuștile lui Saint-Phaal), printr-o aparentă îndrăzneală (filmul pornografic), printr-o modă instituită (festivalurile), prin fenomenul social al constituirii unei anumite aristocrații (cei care au fost la Avignon și cei care n-au fost acolo, cei care au fost la Șiraz pentru foarte democraticul festival Bob Wilson), adică prin procese de formare a unei elite, creată și pusă în mișcare prin tehnicile de manipulare a maselor. Doar în aceste condiții arta teoretică modernă poate dobândi audiență. Prin ea însăși este total străină de acest public cu care rămâne incompatibilă. De altfel se pare că artistul modern ține cu orice preț să și-l îndepărteze. Când J. Rivette ne propune un film, *Out*, de

douăsprezece ore și un sfert se vede numaidecât până unde poate merge adeziunea marelui public. Ni se va spune că Rivette creează alt tip de relații între spectatori și ecran, că e vorba despre un plonjon în miezul cinematografului, de îndemnul la o reflecție originală, din moment ce spectatorii, între proiecțiile care durează două ore fiecare sunt invitați „să facă modificări", acolo unde filmul se mărginea să înfățișeze direct (fără să aibă nevoie de vreo schemă dramatică) viața însăși inventată de niște actori fără roluri, personaje ale vieții, gravitând în jurul unui „complot" lipsit de consistență, care nu reprezintă nici măcar „firul" unei istorii. Toate bune și frumoase, toate foarte noi, dar cine sunt spectatorii care pot avea la dispoziție douăsprezece ore și un sfert de petrecut la cinematograf? Cine poate suporta intelectualmente o asemenea încercare, cine poate tolera o lipsă totală de coerență? În realitate avem de-a face cu creația unor esteți, destinată esteților, a unor specialiști, destinată specialiștilor. O lucrare prodigios de aristocratică! Și e exact același lucru atunci când Ricardou demonstrează cum trebuie citit un text modern, aparținând de preferință noului roman. Printre sute de alte exemple, el arată că frazele din romanul unui autor trebuie comparate cu cele dintr-un alt roman al aceluiași autor pentru a le descoperi sensul adevărat (narațiunea similară): altfel spus, ai nevoie de o cultură enciclopedică, de o memorie teribilă, sau și mai bine, de fișe cu toate romanele pe care le-ai citit. Iar imbecilul de cititor, care citește această poveste după o zi de muncă și îi arată un oarecare interes nu numai că nu înțelege *nimic* din ceea ce citește (iar uneori chiar are această impresie și abandonează lectura), ci nici nu se regăsește nici măcar în peristilul „Sfintei Sfintelor!"

De altfel există o condescendență vădită față de un asemenea nespecialist: „Pentru consumatorul naiv, care gustă partea palpitantă a unei istorii, o asemenea asamblare[61] reprezintă aproape un sacrilegiu" (Ricardou). Sacrilegiu e prea mult spus, dar este evident că această „metodă" răpește orice plăcere a lecturii, de vreme ce trebuie să te confrunți la tot pasul cu enigme și să cauți tot felul de corespondențe, o adevărată muncă de alchimist din secolul al XVI-lea sau de cabalist din secolul al XIII-lea. Accidental, Ricardou se întreabă: Oare nu e ăsta un elitism? „Un pesimist aristocratic ar putea pretinde că orice lectură activă va fi întotdeauna un privilegiu de castă rezervat scriitorilor. Un optimist revoluționar ar descoperi aici mai degrabă îndemnul adresat tuturor de a se angaja în practica scriiturii, necesară oricărei lecturi." Remarcați derapajul: cel care pretinde că pentru a face asemenea analize dificile și îndrăznețe, pentru a te ocupa de verosimilitate sau de adversitățile simetrice, etc., ai nevoie de pregătire, nu poate fi decât un aristocrat pesimist. Dar ne întrebăm de ce toți proletarii nu-l citesc cu plăcere pe Roussel[62] și de ce aceste jocuri literare sunt practicate doar de o foarte mică echipă?

[61] Mai exact, destructurarea prin fișarea textului în vederea coparării și tipologiei. (n. a.)

[62] Cunosc bineînțeles, răspunsul ce mi se poate da la această obiecție: proletarul nu se dedică plăcerilor exegezei rousseliene pentru că este abrutizat de ideologia dominantă, reificat, etc. Nu voi răspunde că nu cunosc niciun Stat socialist unde publicul ar putea intra în acest joc, că manifestări precum Festivalul de la Avignon nu se pot produce decât într-un regim capitalist liberal și că exercițiile lui Ricardou n-ar putea să fie publicate în China. Ar fi un răspuns prea lipsit de subtilitate. Dar încă aștept să mi se arate sub ce regim (dar unul concret, nu vreun paradis schematic) toată lumea poate lua partea la această creativitate abstractă, absolută și, în același timp, lipsită de sens. (n. a.)

Gândul lui Ricardou exprimă de fapt incredibila, dar obișnuita orbire a tehnicianului, care crede că tehnica lui (atât de simplă, atât de evidentă, atât de logică, am văzut!) este accesibilă tuturor. În realitate, publicul este efectiv exclus de această artă de mandarini, a căror justificare este totuși - așa cum am arătat mai sus, adeziunea publicului, *consensus omnium*. Și iată că într-adevăr, fără *să înțeleagă* ceva, acest public se lăsă absorbit, se obișnuiește puțin câte puțin cu această artă teoretică, lipsită de sens. Aderă (așa cum rezultă din stilul jurnalelor populare și al filmelor din ultimii zece ani). El se integrează în curent, pentru că ăsta este curentul. Și este posibil să faci publicul să adere la niște opere fără nicio semnificație pentru că trăim deja o viață fără semnificație, dar această adeziune agravează și mai mult lipsa de semnificație a vieții. Formalismul superior artistic accentuează și completează opera televiziunilor în ciuda voinței lui declarate (dar anihilate de propriile sale premise) de a face spectatorul să participe, să scrie și să joace el însuși. Să-l faci să joace, să creeze? Numaidecât omul oarecare va întreba: „Bine, dar de ce?" Ce motivație ar avea să participe la acest nou efort? Pentru că jocul este lipsit de sens, el n-are nicio motivație (dacă nu doar pe aceea de a recunoaște asta!). Și dacă nu există motivație, nu există nici șansa ca publicul să intre în acțiune. Altfel spus, această artă teoretică nu face decât să sporească pasivitatea, atitudinea de consumator, iar mitridatizarea conduce la indiferență în fața exceselor celor mai mari și această indiferență corespunde riguros cu absența proclamată a sensului.

5

Artistul și criticul

I. ARTISTUL[1]

Ce reprezintă de fapt în această lume artistul? Cine este creatorul acestei arte sfâșiate, al acestor exaltații profetice și al acestor enigme sibiline? Care este imaginea, tipul lui ideal verbalizat, pe de o parte, situația sa reală și rolul lui în sistemul tehnicist, pe de altă parte? Ceea ce e deosebit de interesant în această privință este că ne vom întâlni cu discursul fantasmagoric în starea lui pură. Discurs ținut, evident, de cei mai înaintați dintre intelectualii epocii noastre, lipsiți de orice legătură cu indiferent ce altă realitate în afară de realitatea discursului însuși. Și vom ajunge, o dată în plus, la subiectul artei în condițiile atât de clarificatoare ale sistemului tehnicist. Am putut verifica treptat, pe baza acestei teme sensibile și plecând de la acest punct de vedere specific, exactitatea tezelor noastre despre Sistem și despre raportul discursului cu Tehnica.

[1] Acest paragraf despre artist ca specialist al libertății și al persoanei îi datorează mult remarcabilei cărți a lui B. CHARBONNEAU, *Paradoxul culturii*, 1960. (n. a.)

Prima afirmație globală esențială: artistul este omul absolut liber. Și, ca urmare a mijloacelor tehnice, mult mai liber astăzi decât a fost vreodată. Este evident, încă de la prima privire aruncată asupra problemei, că se poate afirma că artistul se bucură, în societatea tehnicistă, atunci când știe să se folosească de instrumentele acesteia, de o libertate infinit mai mare. Libertate care se afirmă în toate domeniile. Libertate de exemplu în exercitarea mijloacelor: pictorul, sculptorul, arhitectul dispun de mijloace la care înaintașii lor n-ar fi îndrăznit nici măcar să viseze; artistul poate să inventeze la nesfârșit, fără a se teme că invențiile sale nu se vor realiza. Tehnicile noi îi pun la dispoziție o stăpânire extraordinară asupra materialului. Nu mai are nevoie să se folosească de vicleșuguri sau de căi ocolite pentru a învinge rezistența pietrei sau a greutății: mașinile îl eliberează pe sculptor ca și pe arhitect de imposibil. Iar tehnica îi pune la dispoziție materiale noi. Dacă nu reușește să adapteze concepției sale materialele tradiționale, el poate întrebuința materiale artificiale, care, fiind izomorfe, neutre și lipsite de specificitate, vor fi perfect plastice și maleabile. Astfel artistul se vede cu desăvârșire liber să creeze[2]. El știe că mijloacele îl vor face stăpân pe execuție, oricât de îndrăzneață, imprevizibilă sau exorbitantă ar fi ideea lui. Arta nu

[2] Bineînțeles că această libertate se poate afirma vizavi de toate și de indiferent ce; de exemplu în ceea ce privește teatrul, Le Tact, grupul lui André Steiger, ia piesa care i se încredințează s-o pună în scenă, apoi începe să facă tăieturi, să modifice și chiar să limiteze piesa la o singură scenă de exemplu, punându-se accentul în mod considerabil pe regie. Se dorește să se scape în felul acesta de terorismul autorului și al textului scris. Acestuia i se substituie însă terorismul actorilor și al regiei. (n. a.)

mai constă într-o manieră determinată de utilizare a materialelor care îi sunt specifice. Are loc o dublă transformare[3]: mai întâi tehnica îi furnizează artistului ce s-ar putea numi o concepție activă a materiei: adică materia devine prin ea însăși un element al artei, materialul în sine constituie operă de artă, ca și vidul de materie, ca și spațiul gol care înconjoară materialul: acest material devine astfel un fel de forță destinată să pună în valoare spațiul înconjurător, chiar dacă artistul n-a fost preocupat de materialul în sine. Arhitectul renunță la perete pentru a crea un edificiu în care importantă este comunicarea dintre un spațiu exterior și un spațiu interior, care se va însufleți datorită luminii. Sculptorul la rândul său se lipsește de blocul tradițional și ajunge la un simplu traseu indicat printr-un fir metalic. Cealaltă transformare constă în faptul că în lumea tehnicistă artistul își poate crea propria materie. Nu mai este legat de un dat limitat și preexistent activității sale; primește din partea tehnicianului un ansamblu de puteri care îi permit să se impună pe deplin. Astfel, prin această dublă mișcare, el nu mai cunoaște limite exterioare; creația îi este în totalitate la îndemână, poate crea tot ce vrea, tot ce gândește, tot ce inventează, în orice manieră. Știe că totul este realizabil.

De acum înainte, artistul „știe" că arta se întemeiază pe „forme-semn" și se angajează în direcția constituirii unei lumi care reproduce imaginea imaginarului și nu pe cea a realului. Această artă, creatoare de semne care se șterg, pentru a-i face loc dialogului direct dintre privitor și creator, își asumă „omul, istoria, situația, libertatea lui, până și rezistența

[3] FRANCASTEL; op. cit, pp. 216 și urm. (n. a.)

pe care i-o opune natura spiritului său" (R. Barthes). Nu mai este vorba decât de construcţii de forme vizuale sau sonore în care se exercită suveranitatea deplină, libertatea artistului. Iar teoria permite să se jaloneze şi chiar să se exploreze toate câmpurile de posibilităţi care se deschid, posibilităţi ce reprezintă libertatea însăşi a creatorului. În măsura în care taie orice legătură cu realul şi cu arta anterioară, artistul este realmente liber să facă ce vrea! El se poate dărui propriei sale fantezii pentru a asambla obiecte vizuale sau sonore oarecare. Noile materiale, noile instrumente furnizează toţi vectorii docili ai aceste fantezii. Şi această libertate determină abundenţa de şcoli, de căutări şi de eşecuri. Periodic specialiştii aclamă această libertate. J. Michel titra apropo de pictura din stradă şi de subcultură: „Libertatea cucerită?", după ce Malraux proclamase în 1959 „Pictura şi-a descoperit libertatea!" Admirabilul exponent al acestei libertăţi fiind Tinguely. Iar artistul îi pretinde, bineînţeles, privitorului să participe la această libertate: arhitectura Centrului Beubourg pretinde că le-ar pune la dispoziţie tuturor o maşină de comunicat şi de inventat. Artistul devine nu doar un inventator de forme şi de mijloace, ci şi un inventator de materiale şi de unelte. Adevărat mic inginer chimist sau fizician, artistul îşi creează materialul de care are nevoie. Totul se pliază în faţa dorinţei sale de libertate. El nu mai este strict limitat de nimic, de nicio constrângere, de niciun precedent, de niciun imperativ. Forma şi sensul au fost repudiate în momentul, în care s-a câştigat autonomia faţă de materie. S-a deschis astfel un câmp fluid, nesfârşit (care - se spune uneori - îi dă operei propria substanţă şi propriu-i sens...). „Arta informală este, din punct de

vedere istoric, primul stil complex ale cărui elemente nu sunt dinainte determinate, în care semnul precede semnificația și îi postulează ambiguitatea." Arta informală este creatoare la modul absolut, deoarece nu depinde de nimic. Și se apără poziția ei vizavi de afirmația lui Hegel care anunța (deja, dar totuși puțin prea devreme) moartea artei, afirmându-se că artistul există în continuare, chiar dacă nu mai există artă. „Artistul, adică această ființă a fanteziei și a libertății care reprezintă o garanție a umanității" (Leymarie). În plus, artistul se instalează la marginea acestei societăți, o refuză sub toate aspectele, câștigându-și astfel libertatea. Ne putem întreba firește, cu o oarecare neliniște de ce o asemenea libertate nu provoacă și nu produce nici un scandal, niciun conflict, nicio ciocnire. Ar fi pentru prima dată în istoria societăților când o libertate autentică nu stârnește niciun scandal! La aceasta vom reveni. Mathieu exprimă această libertate explicându-și propria formulă, abstracționismul liric: abstractă pentru că pictura lui nu pleacă de la niciun subiect, lirică pentru că refuză tot ce e de comun acord, tot ce e înțepenit, prevăzut dinainte. În felul acesta libertatea e dublă. Nu mai ești nevoit să te supui niciunui model, poți să pui în discuție orice stil, orice școală artistică, orice instituție... Libertatea devine capacitate de a crea, de a face să izbucnească noi potențialități. Se creează astfel o nouă cultură. Retrăim de la origini creația. „Apoteoză a riscului, sărbătoare a ființei." Artistul creează în vid (și știe oricine că dacă sunteți puși sub un clopot de sticlă unde se face vid vă veți bucura de o libertate extraordinară...). Incredibilă fatuitate a artistului care nu-și dă seama de starea lui de servitute, deoarece se înșală, pur și simplu, în legătură cu ceea ce îl limitează; se complace într-o

analiză care datează de acum un secol. Şi când vrea să-şi exprime independenţa absolută, Mathieu face afişe pentru Air France, pentru turism, pentru timbre, adică pentru obiectele de consum ale societăţii tehniciste. Acestea nu-i pun întrebări.

La fel, această libertate, aceea a lui „indiferent ce" este bine exprimată în opera lui Cage: „Fiecare fiinţă şi, tot aşa, fiecare sunet, poate fi considerată centrul universului, nu există un focar unic - opera ci o multitudine de centre, care trebuie respectate. Pentru a realiza o asemenea partiţie, fiecare trebuie să fie pe deplin liber." Plecând de aici, se poate produce indiferent ce; cutare lucrare (*Atlas Eclipticalis*, 1962) este scrisă pentru până la nouăzeci şi nouă de instrumentişti, douăzeci de mii de sunete în libertate şi pentru o durată de două ore patruzeci, etc. Aceste opere pot fi prezentate fie singure, fie mai multe o dată: la Festivalul de la La Rochelle din 1976 s-au interpretat simultan *Atlasul*, *Winter Music*, *Solo for Voice 45*... Sau: Cage ia un text literar şi operează mixage ale silabelor şi ale sunetelor conform operaţiilor la întâmplare, graţie unei culegeri de oracole din China antică... Aceasta e libertatea! Moartea libertăţii! E tot ce poţi spune în prezenţa acestui dispreţ, a acestei incoerenţe, a acestei inexistenţe, produse de lipsa totală de înţelegere a realităţii noastre, în ciuda pretenţiei lui Cage de a se preocupa de „social" şi de „politic". O simplă contribuţie la dezintegrarea artei, o expresie a şocului dintre Artă şi Tehnică. Nimic mai mult!

Situaţie este aşadar limpede: totul este posibil, totul este permis, putem să facem orice, din punct de vedere intelectual, sociologic şi material. Abstracţionismul, caracteristic deopotrivă regulilor şi

substratului lor îngăduie o vacanță perfectă. Dar să faci tot, indiferent ce... Linia pe care o trasează artistul *este* realul el însuși. El se încarcă de sens pur și simplu pentru că este real, era lipsit de semnificație, dar a devenit real! „Majestatea indiferent cui și a indiferent ce, care aparțin, fără nicio altă cauză, de ceea ce este și de ceea ce revelează majestatea picturii" (G. Bataille[4]). Dar formula „totul este permis" îi corespunde poate haosului. Pentru sufletele fericite acest haos este salutar și benefic. (Thomas B. Hess[5]). Cei care se plâng sunt iubitorii de sens și de coerență. Căci e limpede că acela care are nevoie de acest „indiferent ce" este publicul însuși. Și este evident că, obișnuiți încă de la grădiniță să considere muzica lui Boulez drept muzică, pictura lui Tal Coat drept pictură, tinerii știu din instinct că indiferent ce poate să fie pictură sau muzică. În consecință, culorile și sunetele pot fi chinuite indiferent cum, e de ajuns (din moment ce frumosul și plăcerea au fost abandonate de la bun început) să educi publicul și afacerea e făcută. Dar vreau să aduc acum în discuție un argument grosier. Până acum n-am vorbit decât despre Artele „Înalte". Mai există totuși o artă care nu e de neglijat: bucătăria. Se raportează și ea la unul dintre simțurile noastre și de ce n-ar fi luată în definitiv în serios? Bucătăria îi este constitutivă grupului social, iar masa reprezintă una dintre temeliile comunităților. Bucătăria este o artă fondatoare de cultură. Nu este necesar să-l fi citit pe Lévy-Strauss[6] pentru a realiza

[4] Georges Battaille (1897-1962) – filosof, antropolog, critic și eseist. (n. t.)

[5] Thomas B. Hess (1920-1972) – curator și critic de artă american. (n. t.)

[6] Claude Lévy-Strauss (1908-2009) – antropolog structuralist, autorul lucrării *Le Cru et Le Cuit* (*Crud și gătit*). (n. t.)

asta, doar că el a demonstrat-o perfect. Este în sfârșit o artă adânc înrădăcinată în lumea culturii populare și acolo unde se cere exercitată o calitate estetică la îndemâna tuturor. Arta culinară a dispărut. Nu se mai cunosc marile reușite ale supei de varză și ale tuslamalelor[7]. Și, indiferent dacă vrem sau nu, industrializarea și producția de conserve pervertesc gusturile. Materia primă a bucătăriei este falsificată (carnea animalelor crescute conform metodelor intensive). Aceasta ar trebuie să-i pună pe gânduri pe toți cei care se entuziasmează de libertatea artei și a artistului... Dar să rămânem la principiul „Totul este permis". Să încercăm să-l aplicăm în bucătărie. Încercați de exemplu următoarea rețetă: luați un pahar de paradiclorbenzen, adăugați-i un tub mare de lipici și condimentați cu puțin acid ascorbic. Fierbeți totul la foc mic. Tăiați apoi câteva felii groase de polistiren, căliți-le în ulei de motor, acoperiți-le cu sosul și serviți-le calde... Puteți chinui ochi și tortura urechile, dar nu puteți gusta indiferent ce: aici intervine limita impusă de real. Dar cu cât vă apropiați de adevăr, cu cât atingeți miezul abstractizării, al reflecției, cu cât ordinea e mai „spirituală", cu atât posibilitate noastră de a minți, de a face rău și de a distruge devine considerabilă, pentru că adevărul și spiritualul nu se pot apăra la fel de bine ca un stomac revoltat. Și se profită de asta. Limbajul poate fi dezintegrat. Evident, sensul și comunicarea nu au o reacție atât de imediată precum gâtlejul în care se toarnă acid sulfuric. Pictura, muzica, literatura modernă, deoarece se supun principiului „Totul este permis", seamănă cu rețeta mea culinară, dar pentru că

[7] În original "tripou" mâncare din burtă de vită, oarecum asemănătoare cu tuslamaua. (n. t.)

efectul lor este doar nervos, apoi psihic, apoi intelectual, apoi etic și în cele din urmă spiritual și pentru că în niciuna dintre aceste etape nu apare nicio reacție vizibilă, nu se mai preocupă nimeni de asta. Se va declara: simplă chestiune de adaptare. Publicul este ignorant, trebuie educat (dar în ce sens?). Iar faptul acesta este și mai nociv. Și mai demn de dispreț. Și mai există astăzi măcar *un* artist care să i se sustragă? Nu, niciunul. Categoric niciunul. Și de ce criteriu ar putea dispune ca să se sustragă? Totul a fost dinainte distrus. Artiștii din zilele noastre, din cauza că totul este posibil și totul este permis, au intrat nu în epoca libertății, ci în aceea a meprizabilului absolut. Pentru că ei își exprimă disprețul față de ascultător sau spectator sub acoperirea comunicării, participării, etc. Participarea nu înseamnă în sine nimic: singura problemă este *la ce* participăm, *ce* se comunică, dacă nu - ne confruntăm cu disprețul. Dar nu e doar atât. Această libertate există cu adevărat? Unii o privesc deja cu neîncredere. Mies Van Rohe spunea, printre mulți alții: „Nu e bine să dispui de prea multă libertate, constrângerile sunt cel mai bun stimulent al arhitectului". Și dacă realul, dacă tradiția, dacă sensul nu mai impun nicio constrângere, atunci artistul își va fabrica el însuși micul joc de reguli, dacă nu mai există nicio referință exterioară, aceasta va fi suplinită printr-o rețea teoretică, elaborată perfect gratuit. Vom vedea mai târziu până la ce punct artistul modern este dependent, până la ce punct libertatea lui este fictivă și rămâne doar afirmată sau, mai bine zis, ea este proclamată vizavi de niște obstacole de care el se poate elibera fără nicio problemă, pentru a justifica și voala adevăratele constrângeri, mai apăsătoare și mai tragice decât oricând altădată.

Iar primul aspect uimitor în aceste condiții este că suntem în prezența unei libertăți... căreia artistul nu are cum să i se sustragă. Și care îl plasează, în consecință, într-o poziție dificilă. Căci artistul nu s-a mai confruntat niciodată cu probleme asemănătoare. Și, revenind la ceea ce spuneam anterior, prima dintre aceste probleme provine tocmai din pierderea tradiției. Altădată, artistul, prins într-o rețea de tradiții etice și sociale, ce se traduceau direct într-un anumit stil estetic, avea niște puncte de reper, se supunea unui ansamblu de reguli și forme care îi limitau posibilitățile, dar, în același timp îi permiteau să-și exercite geniul asupra cutărui sau cutărui punct exact precizat. Tradiția îi oferea un punct de sprijin pentru a putea păși mai departe, regulile îi serveau pentru a-și pune la încercare forța de creație. Existau așadar nu doar obstacole, ci și trambuline. Civilizația tehnicistă a nimicit morala curentă precum și controlul social, formele estetice care evoluau lent. Ea a precipitat artistul în libertate, dar într-o libertate formată esențialmente din vid. Un artist poate să facă orice, dar, nemaifiind înscris într-un mediu tradițional, nu poate evita angoasa dată de absența continuității. El este nevoit să pornească de la zero, deoarece totul a fost pus în discuție odată cu impactul tehnicii. Și nu este întâmplător faptul că el se adresează artelor primitive și redescoperă valoarea formelor celor mai vechi, merge în căutarea unei lecții din partea celor care au fost nevoiți, la rândul lor, să pornească de la nimic, au privit lumea cu un ochi neștiutor, au căutat în acest început o expresie estetică, așa cum artistul de astăzi este obligat să caute un nou început, căci trebuie să realizăm că ne aflăm efectiv într-o situație asemănătoare cu a omului primitiv: acesta era dominat

de o natură care îi era încă necunoscută. Astăzi ne confruntăm cu un fenomen la fel de global, care a luat locul naturii, civilizația tehnicistă, la care nu suntem încă adaptați.

Trebuie să mergem încă și mai departe: în plus, această libertate este una care se întoarce împotriva ei înseși și se autodistruge. Adorno a demonstrat perfect ceea ce el numea „răsturnarea în non-libertate". „Muzica, prinsă în dialectica istoriei, participă la această dialectică. Tehnica dodecafonică reprezintă efectiv destinul ei. Ea aservește muzica, eliberând-o. Subiectul uman stăpânește muzica printr-un sistem rațional, pentru a fi nimicit el însuși de acest sistem. Tehnica se realizează prin materialele aflate la îndemâna ei, devine o determinare, care, alienată, se întoarce împotriva subiectului, supunându-l constrângerii ei. Fantezia compozitorului a supus materialul voinței lui constructive, acum e rândul materialului să paralizeze fantezie... Operațiile care au zdrobit despotismul orb al materiei sonore, devin, printr-un sistem de reguli, o a doua natură oarbă... Violența pe care muzica de masă le-o insuflă oamenilor subzistă și la antipodul ei social, adică în muzica care li se sustrage oamenilor." În realitate „orice este posibil", vrea să însemne „nimic nu e important". Libertatea absolută reprezintă aservirea la fel de absolută (dar ignorată) față de altceva. Beția fanteziei este doar o simplă divagație. „Sărman suveran detronat, regatul fanteziei îmi aparține." Doar un suveran detronat poate să-și facă un titlu de glorie din fantezie. Și, de fapt, aceasta este condiția artistului modern. Libertatea pe care și-o proclamă nu constituie expresia unei forțe inepuizabile, este doar un rol social: artistul reprezintă expertul în libertate dintr-o lume

raționalizată. Încă mai trebuie să avem aici o întruchipare a Individului cu majusculă și o atestare în carne și oase a libertății[8]. Altfel ar fi prea trist. Lumea este dură, închisă, lipsită de fantezie, este tehnică, riguroasă, ostilă. Nu avem nici răgazul nici posibilitatea să ne exprimăm personalitatea sau să ne exercităm libertatea (care desigur există...), astfel că ne vom îndrepta toate speranțele asupra acestui specialist al libertății și al personalității. Nu putem trece peste libertate, nu puteam renunța să fim niște persoane. Artistul e specialistul destinat să joace rolul libertății. Ceea ce vrea să însemne că el este, înainte de toate, un comediant. Tot ce face artistul modern este destinat să atragă atenția asupra lui, asupra a tot ce îl privește pe el, și nu asupra operei. Așa se întâmplă cu incredibila proliferare a regiei sau a contorsiunilor gestuale în teatru, în detrimentul operei, care trebuie să se estompeze în spatele acestor regizori și comedianți în loc să fie deservită de ei. La asta servesc și nenumăratele interviuri, din care aflăm cele mai mici detalii din viața marilor artiști moderni. Văzutu-m-ai-ismul e suveran absolut. Artistul care altădată era preocupat, înainte de toate, să creeze o operă, astăzi se dorește, înainte de toate, un personaj. Și aceasta corespunde cu ceea ce afirmam mai înainte în legătură cu intenția lui (vizibilă

[8] Este necesar să subliniem că, urmând o altă cale, ajungem acum iarăși la ceea ce numeam contradicția sau sfâșierea artei. Am studiat pe larg în capitolul precedent tot ce formalizează eliminarea subiectului din artă și iată că dăm peste curentul contrar și complementar: exaltarea personalității artistului. Nimeni nu mai este artist și nu mai creează în calitate de subiect, dar artistul este modelul personalității absolute și libere. Este un exemplu în plus de juxtapunere a contrariilor, cu neputință de conciliat sau de sintetizat, specifică sistemului tehnicist. (n. a.)

mai cu seamă la poeții generației beat), de a face din propria viață o operă exemplară. Atunci, în lipsă de altceva, asta se putea înfăptui prin droguri sau prin alcool. Dar apare un rol măreț de jucat! La limită (și se întâmplă adesea) nici nu trebuie să scrii vreun vers sau să trasezi vreo linie: e suficient să fii acolo, tu drogatul, care pentru că transgresezi odioasa morală burgheză, ești marele artist al propriei vieți. Poetul vivantului. Nu se mai creează o operă, ci o poză, un act, se produce un eveniment... Desigur se poate spune că happeningul din rue du Dragon nu este tocmai la scara celuilalt happenig, care s-a produs la Hiroșima, dar o asemenea reflecție este desigur stupidă. Nu există niciun termen de comparație. E vorba despre absolutul momentului. Despre evenimentul în stare pură care produce revelația instantanee a personalității, la fel de absolute, a artistului liber. Dar, în aceeași măsură, acest instantaneu se risipește la fel de repede ca un flash fotografic. Nu e vorba doar de schimbarea modei, de afluxul demențial al informațiilor care estompează atât de radical artistul: la mijloc e chiar concepția lui despre artă. După ce a depășit tot, mai ales pe el însuși, cel care ocupa avanscena, nu mai rămâne nimic. Pictorii, romancierii, poeții sunt anulați în ansamblu la zece ani după ascensiunea lor și uitați de îndată ce nu mai dețin afișul. Muzicienii și cineaștii rezistă ceva mai bine. Cât despre arhitecți, suntem obligați să suferim efectele produselor lor încă mult timp după ce ei ne-au dispărut din memorie. Oricum, artistul însărcinat să întruchipeze în plan social libertatea, se prezintă ca un personaj din afara cadrului, nesupus judecății publice. Destinul său este atât de unic încât nimeni nu poate să-l înțeleagă și cu atât mai puțin să îl judece. El se pretinde conștiința publică sau cel puțin expresia ei. Dar pentru

asta trebuie să se facă văzut, luat în considerare și să inventeze de fiecare dată ceva prin care să atragă atenția. Ceea ce în ultimii ani s-a arătat deosebit de rentabil a fost convertirea politică sau religioasă. Unii au devenit comuniști (astăzi mai rar) sau anticomuniști după ce s-au numărat printre fidelii partidului (asta dă și mai bine). Dar și mai de succes este convertirea la creștinism, cu mari efecte spectaculare asupra picturii sau asupra romanelor, facilitate de interviuri și de TV și, desigur, noii Pascali abundă. Chiar dacă nu se va mai vorbi despre ei în curând[9]. Toate acestea sunt atestări ale libertății. Artistul e gata de orice, în afară de a produce o „operă de artă". El va fi un gânditor sau un tehnician a cărui activitate constă în a rezolva probleme, a cărui libertate constă în a pune totul în discuție și a-și pune probleme. Am găsit deja această orientare la Dubuffet. Rauschenberg, unul dintre creatorii pop art-ului, a început de asemenea prin a pune totul în discuție (primele sale pânze erau simple spații albe, fără desen sau culoare), apoi s-a apucat să creeze opere acuzatoare la adresa societății contemporane și de atunci a avut „probleme": „probleme psihice provocate de manipularea obiectelor și acționând unele asupra celorlalte. Și muzicienii matematicieni își concretizează creația sub forma unor probleme, încercând să-și creeze un instrument adecvat. Barbaud[10] va utiliza o matematică specială, potrivită pentru fabricarea muzicii, dar va porni de la matematică și va respecta ceea ce îi propune matematica. Xenakis se va folosi de

[9] Cf. J. ELLUL, *Despre inconsecvență*, în *Mélanges en l'honneur de D. de Rougemont*, 1977. (n. a.)

[10] Pierre Barbaud (1911 - 1990) – compozitor, preocupat de muzica serială. (n. t.)

instrumentarul matematic existent, dar va considera aceste matematici doar un auxiliar și va modifica potrivit inspirației rezultatele oferite de ele. Jeantel va studia maniera în care se compune muzica, încercând să găsească un instrument matematic pentru înțelegerea ei. Cele mai importante devin problema care se pune și modul în care este ea rezolvată. Actul de a compune pune în discuție opera însăși. La capătul unui anumit număr de rezolvări se găsește absența operei. Tăcerea acesta este reziduul îndemânării tehniciste a artistului. Și o altă expresie a libertății suverane a artistului va fi, de exemplu, aceea de a se proclama mântuitor. Nu doar angajat în slujba unei cauze, ci efectiv mag și mântuitor. Artistul crede că poate schimba după voia lui lumea. Nu simbolic, ci realmente. E de ajuns o expresie poetică, producerea unui poem, pentru ca revoluția să fie înfăptuită. G. Mathieu proclamă cu emfază că „mântuirea nu vine, nu poate veni și nu va veni niciodată decât de la artist, deoarece vocația lui naturală este de a crea forme, din care se va naște spontan un limbaj care o să coincidă în aspirațiile sale profunde și latente cu comunitatea...". Artistul face ca oamenii să se înțeleagă și ca între oameni și mediul lor să se instituie armonia... nici mai mult nici mai puțin. Iată un adevărat demiurg. Dar cel mai remarcabil este că acest ins, care dispune de soluția tuturor problemelor, inventatorul „formelor-limbaj", este dominat de subiectivitatea totală a artistului și, drept urmare, se înfățișează absolut liber în raport cu societatea noastră și orice obiect cultural. Își creează propriul limbaj. Ajunge la forme individuale (dacă sunt recognoscibile sau nu, nu are nicio importanță). Ține, înainte de toate, să se exprime pe sine însuși. Până și

arhitectul dorește să se exprime. Malraux scria pe drept cuvânt că „arta modernă începe în momentul în care Manet se decide să fie el tot și își reduce modelul la zero"[11]. Artistul ocupă tot locul. Contează doar ceea ce, în chip miraculos, se produce în el. Din moment ce acest mesaj absolut nu spune nimic, artistul, în libertatea lui suverană, se poate înfățișa ca un barbar absolut. Și oricare ar fi luarea sa de poziție (artă cu mesaj sau artă formală), această libertate, de care nu profită nimeni altcineva, face din el contestatarul irecuzabil al oricărui sistem social. Prin orice face, produce (sau nu produce) sau spune, el „pune în discuție" întreaga societate. Toți sunt stăpâniți de acest spirit contestatar inepuizabil, de această vocație pentru subversiune. Artistul se simte ca în exil, sau cel puțin separat printr-un șanț de netrecut de oribila societate a acestei epoci. Orice artist este un poet sau un pictor blestemat. Această categorie, plină de sudoare, de sânge și de angoasă, a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a devenit individul cel mai anodin. Din moment ce ești un artist, ești numaidecât și unul blestemat. Căci este de la sine înțeles că această odioasă societate capitalistă (sau socialistă sovietică, fiindcă astăzi e același lucru) nu poate decât să distrugă creatorul liber și spontan. Chattertonii[12], Malfilatrii[13] abundă, dar nu mor într-un pod, îi cunoaște toată lumea grație televiziunii. Există un duel pe viață și moarte între artist și societate, ale cărei milioane de

[11] Dezmințirea lui G. PICON în legătură cu acest subiect nu aduce nimic. (n. a.)

[12] Thomas Chatterton (1752-1770) – poet preromantic englez, devenit un prototip al "artistului blestemat". (n. t.)

[13] Jacques Clinchamps de Malfilâtre (1732-1767) – unul dintre primii "poeți blestemați" din literatura franceză. (n. t.)

telespectatori sunt niște aficionados[14]. Dar acest artist liber și blestemat profită de toate avantajele societății. Albee creează în mijlocul războiului din Vietnam *Citatele președintelui Mao*, o piesă revoluționară, atacă imperialismul american și demonstrează că singurul deținător al adevărului este Mao. Iar acest act revoluționar s-a produs la Festivalul de la Buffalo, fără nicio problemă, fără cenzură, fără vreo persecuție. Și fiecare s-a felicitat pentru un asemenea act de nonconformism și de libertate. Contestatarul blestemat se află în prim-plan în privința reușitei estetice, spectaculare, populare și financiare. Ceea ce totuși trebuie să ne pună pe gânduri: dacă se atacă *realmente* societatea, cum se face că ea îi decorează pe revoluționari, îi acoperă cu bani și cu lauri, sau oare atacul se desfășoară în gol și nu este decât o prefăcătorie, un simulacru? Și societatea plătește cu atât mai bine cu cât în felul acesta sunt evitate lucrurile care ar pune-o cu adevărat în primejdie. Dar asta nu-i tulbură pe artiștii noștri; ei au totul, o conștiință revoluționară împăcată și reușita socială în același timp. Asta nu se întâmplă doar de astăzi. Benda[15] arătase deja în *Trădarea intelectualilor* că intelectualii și artiștii fac parte acum din sistem. Nou este numai faptul că de data aceasta își joacă rolul de funcționari sociali adoptând aparența omului liber și își dobândesc avantajele făcând pe contestatarii. Ei i se opun unei societăți încătușate printr-o artă descătușată, dar această descătușare este o simplă defulare psihologică, extrem de utilă, o supapă de siguranță, iar ideile pe care

[14] Amatori de corride (sp.). (n. t.)

[15] Julien Benda (1867-1956) – filosof și romancier, autorul celebrului eseu *Trădarea intelectualilor*. (n. t.)

le difuzează sunt conforme cu ceea ce societatea tinde a deveni de la sine. Aceasta ne face să ne gândim la ideile lui Piaget[16] despre anticipare, cât se poate de clarificatoare, atunci când explică faptul că anticiparea ține de domeniul funcțiilor biologice. Dezvoltarea embriogenetică nu este decât o anticipare sistematică a stărilor și funcțiilor ulterioare. Ei bine! Artistul e un minunat anticipator. El îndeplinește această funcție, care nu este, desigur revoluționară, ci anticipatoare, prevestind ceea ce urmează inevitabil, ceea ce societatea poartă în ea și este pe cale să zămislească. El ia lucrurile în tragic, dramatizează, pentru a da sare, piper, savoare, precum și frisoane orgasmice acestei aventuri, care nu decât un proces mecanic, într-o societate tot mai mecanizată, într-o megamașină. Omul care reușește ajunge să vorbească autoritar despre subversiune, precum Pierre Boulez. Celebrat de toate autoritățile, premiat cu toate recompensele, promovat de toate regimurile, el declară liniștit că trebuie semănată peste tot subversiunea. Și ești nevoit să te întrebi dacă nu suntem pur și simplu în prezența unui poncif. Adică dacă nu cumva cuvintele subversiune, revoluție, etc. fac parte din vocabularul conformist al epocii noastre, precum ordinea, morala, frumosul din cel din 1860. Concilierea între arta contestatară, libertatea absolută a artistului și onoruri, putere și bani a ajuns să fie privită ca un drept. Să ne amintim de miniscandalul burlesc care s-a produs atunci când un ministru al Culturii a declarat că va refuza să le dea parale și sprijin acelor artiști care scuipă pe guvern și

[16] Jean Piaget (1896-1980) – psiholog, biolog și filosof elvețian. (n. t.)

proclamă Revoluția. Trebuiau să se decidă: sau bani sau libertatea de a contesta, în niciun caz amândouă. Răspunsul a fost un strigăt de indignare: „Dar le vrem neapărat pe ambele!" Atât reușita, cât și conștiința revoluționară împăcată. Anti-arta, anti-literatura, anti-societatea își extrag abundentele resurse financiare și tehnologice de la cei pe care îi contestă și îi sfidează. Vrem să fim plătiți de societate, pentru a putea contesta această societate. Funcționari ai reprezentației cu libertatea. Un adevărat cor al oamenilor liberi din *Ubu înlănțuit*[17]. Iată ce reprezintă acești artiști în 1973. Ca și Boulez, Butor este un specialist al reușitei totale și al contestației. America îl acoperă cu flori, iar Fundația Ford îl primește la Berlin. Este o autoritate în lumea artei și a literelor, dar și în fața întregii societăți. Și se înțelege de la sine că acest mare Consacrat este totodată și un contestatar al absolutului. Nu afirm că acești artiști sunt „recuperați" de societate, afirm că ei sunt în deplin acord cu structurile și mișcarea fundamentală a acestei societăți. Artiștii pop, așa-zișii revoluționari, n-au intrat în lumea capitalistă după ce au câștigat bani; ei erau deja acolo, chiar prin activitatea lor, prin concepția lor despre artă, prin glorificarea societății de consum sub aparențele criticii, tot așa cum muzicienii pop au fost distrugătorii oricărei posibilități de rezistență în fața sistemului social. Logourile lor, departe de a provoca o conștientizare, au produs o adaptare suplimentară la religia consumului. Nu doar că arta a devenit un produs economic, o marfă; mai mult decât atât, arta contestatară, atestatoarea libertății, îndeplinește o

[17] Piesă de Alfred Jarry. (n. t.)

funcție esențială: este eticheta care garantează că această admirabilă societate este întruchiparea libertății înseși, de vreme ce îl consacră, în ochii admirativi ai mulțimilor, pe eroul libertății și al revoluției. Este de admirat cum artistul modern se pretează acestui joc atât de ușor, că intră într-un asemenea rol și într-un asemenea destin. Iar acest animal straniu, înzestrat cu un fler ieșit din comun, cu un instinct infailibil, care e „societatea", nu se înșală în această privință. Ea nu poate vieți decât cu eroi și cu sfinți, cu martiri și cu indivizi, cu oameni liberi pilduitori. Cu condiția ca toți aceștia să fie numai pentru etalare, pentru vitrină, pentru o paradă de amuzat niște gură-cască, în timp ce artistul se află, prin căutările, prin tehnicitatea lui, prin utilizarea materialelor și a instrumentelor, prin matematizarea lui, prin eliminarea sensului, într-un acord deplin cu structura acestei societăți. Pe acest teren acordul se realizează de minune. Artistul se integrează în ambele tablouri. Blestematul este decorat cu Legiunea de Onoare și primește Premiul Nobel. El facilitează viitorul. Face parte din avangardă. Cu alte cuvinte e un vestitor din vreme al conformismului. Ideologia avangardei (și cu siguranță că nici Rimbaud, nici Lautréamont[18], nici Van Gogh nu se socoteau în avangardă) implică tocmai o asemenea viziune: să fii pe drum cu un pas, nu cu mai mult, înaintea grosului trupei. Dar avangarda nu trasează, nici nu inventează acest drum: ea urmează traseele statului major! S-a putut afirma că adevărata avangardă este cea care se

[18] Pseudonimul lui Isidore Ducasse (1846-1870) – poet, autorul *Cânturilor lui Maldoror* și unul dintre marii întemeietori ai poeziei moderne. (n. t.)

ignoră ca atare, cea care este considerată ca atare doar după; or, ceea ce este cu adevărat interesant e că toți „marii" artiști moderni se pretind de avangardă, vor s-o rupă cu tot trecutul și cu toată societatea. Fiecare dintre ei vrea să fie un protestatar estetic, etic și politic, care pretinde că trăiește o aventură unică, dar în realitate traduce fidel tehnicitatea timpului său. De aceea, în ciuda aparențelor, nu se mai dă nicio luptă (de avangardă). Epoca premierei lui *Hernani*[19] sau *Tannhäuser*[20] a trecut.

Jacquart definește avangarda din teatru prin opoziție ei violentă și ruptura totală în raport cu tot ce s-a realizat până la ea, apoi prin revolta împotriva bunului gust, care se exprimă printr-o anumită agresivitate la adresa publicului. Dar are dreptate atunci când vorbește despre „70 de ani de avangardă": e la fel ca și în chestiunea tinereții: tinerii cei mai revoluționari ajung bătrâni, avangarda de la 1900 este o arier-arier-gardă socotită încă și mai conservatoare decât grosul plutonului!

Dar cine ar îndrăzni în ziua de astăzi să i se opună viitorului? Progresului? Deci avangardei, creatorului unor lucruri cum nu s-au mai văzut sau auzit vreodată (afirmație îndreptățită în această privință) dar care pot fi și vor fi reproduse de calculator. Iată expresia supremă a libertății artistului[21]!

---

[19] Dramă romantică de Victor Hugo, a cărei premieră (1830) a declanșat o adevărată bătălie între apărătorii tradiției clasice și adepții romantismului. (n. t.)

[20] Operă de Richard Wagner. (n. t.)

[21] Semnalez o interesantă anchetă a revistei *Diagraphe* (1975) despre avangarda așa cum este văzută de 200 de scriitori. Ceea ce reiese este mai întâi un ansamblu de declarații despre caracteristicile avangardei din zilele noastre și toată lumea e de acord să o socotească politică. Este adevărat însă că trăsăturile

În prezența acestor pretenții repetate neobosit, a acestei gloriole (și a acestei reușite!) trebuie să se treacă la o analiză mai riguroasă. Artistul modern, departe de a fi liber, de a fi un individ, de a fi avangardist și contestatar, aparține unui mediu bine definit, este în permanență determinat, iar la limită negat în însăși existența lui, de teoria artei moderne, așa cum am văzut, ca o consecință firească a sistemului tehnicist pe

---

acesteia mi se par cele ale unei ariergărzi de stânga, total înțepenite, căci avangarda se plasează mereu în vecinătatea celei mai penibile ariergărzi, permițându-și doar să se joace puțin, pentru a se adapta unor situații noi, fără a pune nimic în discuție. Dar în dimensiunea ei politică, avangarda este într-un acord deplin cu arta de masă. Lebot reamintește (criticând-o) poziția potrivit căreia avangarda corespunde artei de masă, îndoctrinării ideologice a maselor, e un agent ideologic specific comunicării de masă. După părerea mea tocmai acesta este rolul avangardei.

Un al doilea ansamblu de declarații desemnează avangarda ca pe o misterioasă societate necunoscută, capabilă să pună totul în discuție, dar care încetează de a mai fi avangardă atunci când devine cunoscută; această banalitate se ciocnește însă de evidența Muzeului imaginar și a mass mediei. Dacă artiștii și scriitorii cu pricina sunt realmente ascunși, ei nu pot juca niciun rol în raport cu masiva impregnație culturală. Or, industria spectacolului și ideologia progresului fac ca toată lumea să fie mereu în căutarea talentelor de avangardă.

Printre aceste texte despre avangardă doar cel al lui Michel TOURNIER e vrednic de interes. Iată două extrase:

„Să deschidem Dicționarul *Littré*: «Avangardă: Termen din marină. Un vapor vechi plasat la intrarea unui port pentru supraveghere.» Asta spune tot: un barcaz hârbuit, care ia apă din toate părțile, dându-le cu tifla polițailor la intrarea într-un azil de bătrâni."

„Dacă din nefericire avangarda ar trebui să-și asume o funcție politică, ar face să domnească teroarea cea mai reacționară în numele revoluției. Acesta s-a văzut. Aceasta încă se vede."

Într-un sens total diferit, trebuie semnalată cartea lui ESTIVALE, *Avangarda culturală pariziană începând din 1945* (1962), care tratează serios avangarda. (n. a.)

care el îl exprimă. Avangarda reprezintă un mediu definit din punct de vedere sociologic, care nu oferă nicio surpriză. Avangarda (care să nu uităm îi include pe *toți* artiștii de renume de azi, fără nicio excepție) e solidară cu un mediu estetic și intelectual, posedă propriul ei vocabular, propriile sale parole, propriile locuri de întâlnire, propriile rețele, propriile saloane (ca acela al doamnei F. Gould, în 1946), propriii protectori. Desigur că toate acestea nu sunt ceva nou, nu îi sunt specifice doar artistului din epoca noastră, dar astăzi toate acestea îl marchează mai tare decât oricând. Când ești „din mediu" ai cariera asigurată. Dintr-o sută de mici exemple, mă voi referi doar la unul: un autor necunoscut n-o să obțină niciodată din partea editorului său anumite fantezii tipografice. Dar un autor „din mediu", un autor care face parte din confrerie, obține lucruri incredibile: literele sunt tipărite în culori diferite, se folosesc caractere noi, se inserează în text semne niciodată văzute până atunci... cheltuieli considerabile. Pentru că e vorba despre un autor de succes? Pentru că tirajele mari sunt asigurate? Câtuși de puțin: autorul face parte din confrerie, iar fanteziile sale trebuie să corespundă cu convențiile estetice ale acestui mediu. De altfel *toate* operele se scriu, se compun, se pictează prin raportare la el. Cutare a scris asta, pot prin urmare s-o scriu și eu pe cealaltă... Muzeul imaginar contează mult mai puțin decât interrelația dintre membrii acestui mediu care se poziționează nu în raport cu Rembrandt sau Bach, ci cu un mic confrate întâlnit la un cocktail. Unul dintre aspectele cele mai interesante este principiul „Na și ție, dă-mi și mie!". Romancierul se vede copleșit de recenziile entuziaste ale confraților săi, dar cu condiția ca la apariția vreunui roman al acestora să producă

recenzii nu mai puțin laudative în toate ziarele bune. Lucrul acesta este atât de evident că e inutil să mai insistăm. Să reținem doar că această ființă miraculoasă, liberă, absolut independentă, nu există decât în funcție de un mediu foarte precis, strâmt, determinant, care îi impune un cod și din care își extrage inspirația în totalitate. Pictorul cel mai sălbatic, poetul cel mai contestatar, muzicianul cel mai abstract frecventează saloanele pariziene prestigioase, unde se dă tonul cel mai bun, care va fi receptat și exploatat. Rolul determinant al mediului este de o eficiență miraculoasă și atunci când reflectezi despre școli, stiluri, apariții originale, etc., trebuie să te întrebi mai întâi cine frecventează pe cine, cine este invitat la cine? Să lăsăm însă la o parte toate aceste aspecte, care nu au nimic de-a face cu societatea tehnicistă și ne arată doar cât de mare este condiționarea artistului modern și în ce fel se împletesc noile condiționări, generate de sistemul tehnist, cu cele tradiționale, ale saloanelor, ale confreriilor, într-un cuvânt, ale mediilor. Altfel spus, acest silvan căzut din cer într-o libertate fără opreliști este perfect conform unui dublu model. Și trebuie să adăugăm aici și condiționarea care vine din partea publicului și a comanditarilor. Evoluția care a dus la libertatea artistului a fost descrisă adeseori ca o urmare a trecerii mecenatului asupra publicului. Dar publicul (ajustat și el de critică... și de sistemul tehnicist) pune la rîndu-i, condiții, prin *intermediul* editorilor, organizatorilor de concerte, al proprietarilor de galerii.... Aici caracterul totalitar, exclusivist este radical. Sunt cuprins de admirație când se proclamă că în zilele noastre nu mai există artiști de geniu necunoscuți... Totul depinde de decizia comercială. În regim capitalist? Dar în celălalt regim e

mai rău, totul depinde de conformitatea ideologică, controlată de o instanță unică. Integrată în societatea de azi, arta este obligatoriu partajată între capitalism (care rămâne majoritar) și socialism. Capitalismul este bursa valorilor artistice. Căci alături de problema constantă a muzeului, cutie de conserve a operelor tradiționale, este de semnalat și o altă relație cu societatea modernă: muzeul, rezultat al expansiunii economice. Opera de artă ca marfă. Speculațiile.(J. Michel dă niște exemple stupefiante în remarcabila anchetă: *Jocul artei și al întâmplării*, *Le Monde*, martie 1976). Apelul la producție e simultan cu crearea muzeelor de artă modernă în toate țările care se află în expansiune economică: fiecare muzeu de artă modernă reprezintă o cerere potențială de mii de opere de artă... astfel încât (arată J. Michel) uneori ajungem la situația când se dispune de mai mulți bani decât de opere... iar procesul comercial publicitar fabrică artistul... „Odată integrate în procesul istoriei artei prin expoziții, cărți, articole, emisiuni, interviuri, recepții, în sfârșit, prin tot arsenalul comunicării culturale, prețurile operelor sfârșesc prin a decola", iar acesta este factorul care consacră opera drept operă de artă, iar pe artist ca atare...! Artistul, personaj mitic, este un producător de valoare vandabilă (În țările capitaliste - vor obiecta unii. Da, bineînțeles. Dar de ce în țările socialiste nu se produce aproape nimic? Iată o problemă!), iar publicul un consumator. Or, ceea ce este viabil pentru pictură este de asemenea cu atât mai viabil pentru muzică: fiecare „miracol economic" - în Statele Unite, în Germania, în Țările de Jos, în Spania, în Japonia - este însoțit de un „miracol muzical". Arta modernă este legată de capitalism. Toată lumea știe asta. Dar legătura este mai profundă decât se crede.

Ceea ce ne interesează, este însă relația ei cu Tehnica. J. Michel spune foarte bine, când spune: „O societate angoasată de robotizarea civilizației mecaniciste se privește în salturile producției ei culturale ca într-o oglindă a adevărului cu calități exorcizante." În ambele cazuri Statul sau marea industrie sunt adevărații mecenați actuali. Noul sediu al Uzinelor Renault este un bun exemplu: veritabil muzeu de artă contemporană. J. Michel îi face o descriere remarcabilă: „Marele hol de la intrare este o monumentală sculptură cinetică, care îl introduce pe vizitator în inima unui cadru artistic total. Pe tavan, o ploaie albă de triunghiuri fine de plexiglas, pe pereții, striați și încadrați de linii negre, albastre, albe, e o scriitură sculpturală care vibrează fără încetare... Nu noi contemplăm această operă, ea ne privește din toate părțile. Suntem înlăuntrul ei.

La etaje, dai peste două fresce de Arman[22], artistul societății industriale, ale cărui *Acumulări* transformă pompele de apă și chiulasele de motor tăiate bucăți în motive decorative. În sala calculatoarelor - impresionante picturi murale pe tablă emailată de Jean Dewasne[23]. Cantinele personalului sunt decorate cu opere cinetice de Soto[24], Leparc[25]... și, pentru a sfârși, avem, în vârful turnului, o surprinzătoare suită de săli de mese ale direcției.

---

[22] Arman sau Armand Fernandez (1928-2005) – pictor și sculptor franco-american. (n. t.)

[23] Jean Dewasne (1921-1999) – pictor și sculptor, reprezentant al abstracționismului constructivist. (n. t.)

[24] Jesús-Rafael Soto (1923-2005) – artist plastic venezuelean, cunoscut mai ales prin lucrările sale cinetice. (n. t.)

[25] Julio Leparc/Le Parc (n. 1928) – plastician argentinian, preocupat de arta cinetică. (n. t.)

Acesta este etajul de lux: crom, piele neagră și marmură albă, în tradiția arhitecturii interioare a lui Mies Van der Rohe de după anii 30. Suita de tablouri decorative ale lui Vasarely pe metal policrom par să reconstituie o atmosferă de Bauhaus-Berlin, din momentul nașterii designului și al artei industriale."

Altfel spus, avem de-a face cu o artă pur decorativă, adaptată lumii industriale, exprimând (cinstit) mediul tehnicist și, drept urmare, nefăcând să apară nicio ruptură, niciun conflict, niciun contrapunct dialectic: e ilustrarea desăvârșită a tezei mele: o artă care dă expresie tehnicului, e integrată în el și destinată să producă integrarea omului în acesta. Un proces de aculturalizare a tehnicii. Acestuia îi corespunde *realitatea muncii artistului*; foarte interesantă și mișcătoare se dovedește întrevederea cu artistul american R. Motherwell (Le Monde, iunie 1977) în care acesta nu încetează să idealizeze, să vorbească despre ordinea smulsă haosului care ne înconjoară, despre necesitatea de a redeveni copii în spontaneitatea creației și de a fi oameni deplini, iar apoi, când vine vorba despre condițiile sale de lucru, recunoaște în mod onest că este un fel de om de afaceri, cu o echipă de patru asistenți, o secretară cu normă întreagă, nouă studiouri în care își fabrică tablourile și sute de apeluri telefonice zilnic. Angelismul se transformă în întreprindere tehnico-comercială.

Cu siguranță, cel care se arată exigent sau orientează gustul nu este publicul. Este comerciantul sau activistul comunist, care evaluează ce este bun pentru public și pentru ce fel de public. Nu există niciun miracol și sunt șanse foarte mari ca și acum un autor de geniu să rămână total necunoscut. Dar condiționarea de către mecenat se cumulează cu aceea

a „publicului". Aproape tot ce dă expresie impulsului tehnicist este greu vandabil pe piață. Sculptura sau pictura de avangardă îndepărtează „publicul", puțin dispus să cumpere așa ceva, intervin însă comenzile. Iar cele care fac comenzile sunt cel mai ades instituțiile. Acel 1% estetic francez implică apelul la pictori, la sculptori, etc., care sunt plătiți de Stat sau de marile întreprinderi.

În secolul al XIX-lea, sălbaticii, care îi disprețuiau total pe burghezi (dar trăiau de pe urma lor) făceau parte integral, știm bine astăzi, din sistemul capitalist burghez. La fel se întâmplă astăzi cu sistemul tehnicist. Măreția comună a artistului și a comanditarului nu este, în nicio privință, estetică, ci exclusiv tehnologică. Trebuie să i se facă loc „producătorului". Așa cum sublinia perfect Schaefer, „creatorul și-a pierdut dacă nu independența, atunci cel puțin inițiativa. Cea din urmă aparține producătorului care își orientează oferta, crede el potrivit, cererii", dar în realitate se ghidează după statistici și după evaluările comerciale. Mediul tehnicist impune nu doar mijloacele operei (și trebuie să reamintim că pe măsură ce mijloacele devin tot mai complexe și mai considerabile, cu atât libertatea creatorului e în descreștere), ci și ideile care predomină în acest mediu. Or, aceste idei, derivate în totalitate din procesul de creație tehnică, le sunt comune atât artistului, ci și comanditarului.

Oricine ar dori să li se sustragă devine neinteresant și încetează de a mai avea un viitor estetic. S-a spus că tehnica își impune legile, atât constructive cât și economice, arhitectului. Dar asta e valabil în privința tuturor artiștilor, impregnați cu un anumit spirit, cu o anumită manieră de a privi lucrurile și acțiunile. Astăzi nu mai există un demiurg suveran

care se înalță, liber, în mijlocul unui univers de instrumente pe care le manipulează. Artistul e la fel de strâns precondiționat ca și cosmonautul în capsula lui. Știe exact ce trebuie să facă în toate situațiile; știe, pentru că imperativul tehnic este înrădăcinat în el atât de adânc încât el nu exprimă de fapt nimic altceva în afară de acesta. Determinat astfel psihic, iar din exterior de necesitățile comerciale, artistul nu dispune de nicio marjă de libertate: el produce ceea ce corespunde cel mai bine acestui dublu curent. Iar aceasta nu este în dezacord cu cu ceea ce am spus despre subiectivism. Cele două concordă, dimpotrivă, destul de mult. Dacă pictorul nu exprimă direct sistemul tehnicist, el este orientat (pentru că acesta este singurul mediu care subzistă) spre pura lui subiectivitate „internă" (dar nu mai puțin condiționată de sistem). Abstracționismul ne oferă expresia sau peisajul interior al pictorului. În expresie este întotdeauna prezentă relația cu un mediu (chiar când nu este vorba despre o artă figurativă), iar pictorul, dacă nu vrea să transmită direct acest mediu tehnic, rămâne închis în el însuși. Ceea ce transmite este o aventură interioară fără referință, nu e nici măcar viziunea sa conștientă sau explicită a lumii în care trăiește, ci personalitatea lui în starea ei „pură". Vom avea astfel o pictură psihică. Acești pictori sunt astfel martorii existenței unui om strict izolat în el însuși, negat în propria-i ființă, care nu poate să exprime mai mult decât o relație cu sine. Așa încât tehnica reconduce la subiectivitate. Și regăsim acum rolul destinat artistului: acela de a fi o persoană umană într-o societate depersonalizată. Iar reacția este suprimarea artistului în calitatea lui de subiect. Nu doar că acest om liber este total condiționat la toate nivelurile, în

mai mare măsură decât oricând, dar pe deasupra, ca urmare a dezvoltării tehnicii, el este negat, la fel ca toți oamenii, în calitatea lui de subiect. Dar este foarte interesant de constatat că totuși acest artist negat, inexistent, îi aparține acelui mediu despre care vorbeam mai sus, un mediu perfect constituit, strict determinant și - mai mult decât atât! - evident că, deși inexistent (precum Cavalerul lui Calvino), dar de o deplină eficacitate (ca și acela), el își încasează drepturile de autor și se arată extrem de agresiv dacă creația lui suverană (care, bineînțeles, nu este creație, ci doar un joc anonim) nu este omagiată.

Astfel, pe de o parte avem dispariția anunțată a artistului în spatele instrumentelor sale și în spatele colectivității, ceea ce este reflexul exact al poziției ocupate de om în societatea tehnicistă. (Cum ar putea arta să rămână mesajul adresat de un individ altui individ, atunci când mașinile și producțiile lor nu mai au nimic de-a face cu individualul?) Dar, pe de altă parte, aceste aspecte, strict conforme structurilor tehniciste, sunt dezmințite, în plan concret, de comportamentul promotorilor lor. Aceștia sunt departe de a se topi în anonimat. Ei continuă să manifeste nazurile tradiționale starurilor și ale vedetelor. Suspicioși, geloși, egoiști, revendicativi, depresivi, cum se mai manifestă drept persoane! Dar nu sunt în stare să-i dea altă expresie libertății lor decât această maimuțăreală. Tehnica îi reduce tot mai mult la rolul lor recunoscut, patentat, de artiști care presupun un asemenea tip de caracter, iar, în celelalte privințe, ei sunt reflexul perfect al aneantizării omului, pe care o profetizează voioși, difuzând o nouă *Știință Veselă*[26]!

[26] Lucrare a filosofului german Friedrich Nietzsche. (n. t.)

II. NECESITATEA CRITICII DE ARTĂ

În acest vast ansamblu criticul de artă deține, iată, în sfârșit, rolul principal. Artistul nu mai este decât un element secundar în raport cu criticul, care face și desface modele și reputațiile. Nu vom aborda aici problema generală a criticii, ci doar poziția ei în artă, în raport cu societatea tehnicistă. Firește, nu vom încerca să dezvoltăm teza feroce a lui Daix, care a demonstrat în cele din urmă că cei mai buni, cei mai inteligenți, cei mai progresiști, cei mai clarvăzători critici *se înșală întotdeauna*, dovadă felul în care au înțeles pictura Baudelaire și Zola. Argumentul este interesant, poate să dea de gândit, mai ales atunci când critica este cea care *face* arta modernă, dar nu este direct legat de tema noastră. Să-l lăsăm pe cititor să reflecteze asupra acestui subiect. Să constatăm mai întâi apariția recentă a criticului de artă. Acest om, care este un erudit al materiei în discuție, muzica sau romanul, pictura sau poezia, care știe tot, care este, în mintea lui, adevăratul titular al muzeului imaginar, acest om specializat, cunoscător minuțios al tuturor tehnicilor, este incapabil să creeze el însuși, dar dispune de o tribună publică pentru a-și face cunoscută opinia, emite aprecieri, dezvăluie filosofia și sensul operelor, decretează ce este bun pentru cultură și va reprezenta moștenirea lăsată de lumea actuală viitorului. Nu știe să-i adauge acestei moșteniri decât *explicațiile* sale. Critica de artă nu exista în secolul al XVI-lea, în ciuda unor apariții sporadice[27]. De fapt, ea este un produs al

[27] Știu că primele activități privind critica de artă au apărut în Italia în secolul al XV-lea, dar acelea nu aveau același rol ca în ziua de astăzi. (n. a.)

societății burgheze, industriale și bine instalate pe picioarele ei, este deținătorul culturii, a cărei realitate conștientă și voluntară, așa cum a demonstrat Charbonneau, datează din aceeași epocă. Criticul îi corespunde mutației burgheze: Burghezul (incult?), grăbit, atașat altor necesități și preocupat în principal de util, nu mai are aceeași înțelegere a artei precum aristocratul. Acela nu avea nevoie de explicații. Dimpotrivă, burghezului, filistinului din Belle Epoque, trebuie să i se explice, trebuie făcut să înțeleagă. Și tot așa cum în comerț era nevoie de intermediari, în artă era nevoie de critici. Cu atât mai mult cu cât singurul ei client adevărat era burghezul. Iar pentru burghez cumpărarea unei opere de artă însemna un plasament. Trebuia așadar să nu se înșele. Criticul este mai întâi cel care îi garantează durabilitatea valorii operei în chestiune. Este un fel de al doilea agent de afaceri, care se ocupă de calitatea plasamentelor[28]. În sfârșit, cel din urmă rol al criticului este legat de dezvoltarea societății de masă. Arta nu mai este doar la dispoziția câtorva privilegiați, care audiază, în salonului vreunui mecena, pe Mozart interpretându-și ultima simfonie... nu, publicul din secolul al XIX-lea este deja unul larg. El se interesează de manifestările publice, trebuie făcut să le cunoască în avans, prevenit ce o să audă la teatru sau o să vadă într-o expoziție, trebuie făcut să meargă sau nu

[28] Bineînțeles, privesc aici critica de artă într-un sens restrâns și nu cum o face de exemplu Bellini, care vede în ea o funcție socială permanentă, care consistă în a raporta arta la valorile unei epoci. Dar când remarcă pe bună dreptate că această critică este în realitate fundamentul unei istorii a artei, care în realitate nu este decât o istorie a criticii de artă (din moment ce, obligatoriu, e vorba despre raportul dintre artă și valori), el se întoarce fără să bănuiască la epoca modernă, căci grija elaborării unei istorii este în realitate o preocupare a epocii noastre. (n. a.)

acolo, să revină și să știe a doua zi ce a văzut sau a auzit. Pentru arta modernă criticul este un agent publicitar.

Este imposibil ca, în măsura ce se elaborează o cultură de masă non populară, să nu apară un intermediar care exprimă o opinie în fața unui public care rămâne nesigur, indecis, atunci când este vorba de ceva nou. Or, această cultură de masă pretinde să i se ofere permanent produse noi. Rolul de mediator este așadar inevitabil și fundamental. El îndeplinește rolul atât de bine descris de J. Monod în *Hazard și necesitate*. Există mii de experiențe artistice aruncate la întâmplare, dintre care critica reține una sau două, care, drept urmare devin durabile și lansează cel puțin o modă. Știu că, în marea lor modestie, criticii vor striga că nu au atâta putere. Și totuși, în realitate așa se petrec lucrurile. Toți „artiștii blestemați" au un anumit număr de critici drept suporteri. Lucru tot mai adevărat pe măsură ce criticul, bine ghidat de erorile predecesorilor săi, care n-au știut să descopere arta de mâine în arta de astăzi și, pe deasupra, animat de ideologia progresului și tot mai convins de binefacerile tehnicii moderne, mizează pe viitor, sau altfel spus, repudiază din capul locului tot ce amintește, cât de puțin, de trecut, pentru a se aventura în mlaștinile unei noutăți absolute, singura care pare demnă de interes. Oricum, criticul este specialistul discursului despre Artă. În acest discurs, el determină și stabilește moda. Dar aceasta din urmă constituie un aspect al societății identicului (Bellini[29]), în care identicul conduce la o diferențiere care se menține însă strict în cadrul curentului dominant. În secolul al XIX-lea, critica definea „bunul gust" de care toată lumea are atâta

[29] Luigi Bellini (1885-1946) – sociolog italian. (n. t.)

oroare, dar rolul ei se menține același, iar, în plus, ea definește „gândirea corectă", dusă până la limita nonconformismului, un produs tolerat, chiar solicitat de societatea actuală. O modă este lansată întotdeauna de critica, care, în oceanul de forme aparent diverse și școli, desemnează ceea ce este bun și merită să fie urmat. În felul acesta, ea face și desface în artă, indicându-i unei clientele posibile limitele. În cadrul publicului dintr-o societate tehnicistă nu există nici un fel de spontaneitate. Legătura dintre discursul criticului și producția artistică este acum atât de necesară încât A. Moles o consideră o probă a vitalității artei. S-a proclamat peste tot moartea Artei, afirmă el, dar asistăm la „o înflorire fără precedent a doctrinelor și a eseului" care atestă - din punctul lui de vedere - că arta e vie. Dar aceste doctrine sunt opera criticilor. Ei produc un discurs necontenit despre artă, dar n-ar trebui poate să uităm că acesta nu e totuna cu arta. Și pe deasupra ar trebui să ne întrebăm, așa cum am făcut-o adeseori, dacă o vorbire atât de grandilocventă despre un lucru nu dovedește că lucrul în cauză nu se mai află aici. Libertatea și dreptatea nu sunt exaltate nicăieri mai tare decât în regimurile sub care acestea lipsesc. Apariția miraculoasă a sute de critici, toți fini, inteligenți, erudiți, rivalizând în îndrăzneală și profunzime nu este oare doar voalul în spatele căruia se ascunde pur și simplu absența lucrului despre care se vorbește atât? Dar în sfârșit, n-am încercat în această analiză să descoperim dacă arta modernă este artă sau nu și nu aici ne vom angaja pe această cale fără ieșire.

Criticul este specialistul discursului despre Artă. Dar în realitate există trei discursuri diferite, în

conformitate cu tendințele artistice și regimurile sub care acestea se manifestă. Și drept urmare criticul de artă joacă trei roluri distincte. Într-un caz e vorba să explice mesajul, în celălalt să explice non-mesajul, iar în regimurile doctrinare să păstreze ortodoxia. Am văzut că artiștii moderni care îi aparțin primei orientări vor să transmită un mesaj. Dar nu mai este posibil să spui direct ceea ce ai de spus. Asta nu este artă! Maniera abruptă și simplistă a *Tragicelor* lui d'Aubigné[30] nu e de noi. Trebuie ca mesajul, atât de complex, și corespunzând de altfel infinitei complexități a societății noastre, trebuie prezentat într-o asemenea manieră încât să seducă poate, dar să nu fie evident. A devenit chiar atât de subtil că, în mod limpede, are nevoie de un traducător pentru ca publicul să înțeleagă că se află în fața unui mesaj. E nevoie de profunzimea lui Fermigier[31] pentru a reuși să percepem dramatismul, suferința, exilul, întreaga povară a negativului din opera lui Tapiés, de exemplu.

Este evident că pictorii și sculptorii minimaliști și postminimaliști, nu înseamnă nimic, absolut nimic, dacă nu beneficiază de un discurs explicativ. Ni se spune că arta lor e „mentală" și că, după ce arta s-a supus atâta timp sentimentalității, astăzi nu mai vrea să i se subordoneze decât conceptualității. De acord. Dar nu văd de ce un X roșu trasat pe o foaie albă ar trebui să fie „conceptual". Atunci trebuie să mi se explice. Căci nu există nimic evident, nici discernabil din punct de vedere intelectual, dacă un artist sau un specialist nu vine să mă facă să descopăr procesul

[30] Agrippa D'Aubigné (1562-1630) – poet și om politic, reprezentant al barocului francez. (n. t.)

[31] André Fermigier (1923-1988) – critic și istoric de artă. (n. t.)

intelectual, modul de întrebuințare, logica operei. Ceea ce s-ar numi „poetica facerii". De acord și cu asta. Dar de ce acest act de a trasa două bare pe o hârtie ar reprezenta o poetică mai înaltă decât munca unui strungar din atelierul său? Acum intrăm în domeniul intenționalității, a transfigurării magice dezvăluite de discursul specialistului (se detestă întrebuințarea logică a limbajului, dar, în sfârșit, încă nu s-a găsit nimic mai bun pentru a se explica schema absconsă a unei picturi moderne!). Însă în privința afirmației că această artă exprimă o stare primitivă sau o nevoie de ficțiune estetică... nimeni, dacă lăsăm deoparte filosofia explicativă, nu este copleșit de o asemenea ficțiune estetică, simplu reflex, vai, real, a ceea ce societatea noastră are mai dezumanizat și mai tehnicizat.

N-aș isprăvi niciodată dacă aș încerca să reamintesc toate cazurile în care critica a descifrat mesajul autorului[32]. În teatru și în cinema e la fel. Căci nu mai suportăm teatrul cu teză. Camus și Sartre, cu intențiile lor explicite (și totuși cât de complexe și de voalate în raport cu teatrul de la 1900, chiar cu Ibsen[33]); acceptăm că există un mesaj, dar total obscur, așa cum e viața însăși. Și atunci doar istețul critic îl poate traduce pe intraductibilul Beckett etc. În privința asta nu există niciun mister și nu o să insistăm. Uneori un semn ne avertizează că mesajul există (dar nu și care

[32] Se poate da ca exemplu exegeza monumentală a unei opere care n-are aparent nicio coerență: "catalogul" operei lui Marcel Duchamp, *în patru volume masive*. (n. a.)

[33] Henrik Ibsen (1828-1906) – mare dramaturg norvegian, creatorul dramei moderne, autorul celebrelor piese *Peer Gynt, Strigoii, O casă cu păpuși, Rața sălbatică, Hedda Gabler, Când noi, morții, vom învia*. (n. t.)

este...). O marionetă groaznică, cu cilindru pe cap și o țigară de foi între dinți apare pe scena de la Bread and Puppet[34]... Traducătorul specialist ne-o explică, iar noi suntem mulțumiți că am luat parte la un dublu act: voalarea și revelația, Arta și explicarea Artei, manifestare în același timp intelectuală și revoluționară. Totul este bine când se sfârșește bine, criticul vine și o atestă.

Mult mai subtilă este intervenția criticii în ceea ce privește arta informală, arta care refuză să spună ceva[35]. Aici totul ar fi tăcere, totul ar fi incomunicabil dacă n-ar exista criticul. „Fascinația provocată de dificultatea, de incomprehensibilitatea operelor de artă trădează dorința de a descoperi un sens nou, secret, necunoscut până atunci, al lumii și al existenței umane. Visăm să fim inițiați, să percepem sensul ocult al tuturor acțiunilor de distrugere a limbajului artistic, al tuturor acestor experiențe originale, care la prima vedere n-au nimic în comun cu arta" (Mircea Eliade). Astfel, ne găsim în prezența unei arte criptografice, esoterice, care, pe deasupra, își refuză orice sens și nu vrea să spună nimic... Iar rolul ambiguu al criticului constă atunci în a face obiectul plasat în fața lui să spună ceva, în a dezvălui sensul nonsensului, în a descoperi simboluri într-o sarabandă aberantă, refuzând desigur, în același timp, ca discursul vorbit să dispună de cea mai mică umbră de raționalitate, în a produce un discurs puțin comprehensibil (în ciuda patosului) asupra unor

[34] Teatru de păpuși newyorkez. (n. t.)

[35] Am văzut mai sus că, indiferent dacă e vorba de arta cu mesaj sau de arta tehnicistă, artistul își explică necontenit opera; și iată-l primind, în ambele cazuri, un ajutor substanțial din partea criticului. (n. a.)

opere perfect sibilinice şi lipsite, intenţionat, de sens. În absenţa criticului, publicul ar fi în totalitate absent[36]. La fel ca şi sensul! În definitiv, critica joacă în raport cu aceste opere rolul unui cicerone în faţa publicului grăbit să traverseze în fugă sălile unui muzeu, rolul unui crainic de bâlci care, pe la 1900, prezenta prin târguri imaginile confuze ale lanternei magice sau rolul mai onorabil a unui preot din Evul Mediu explicând *libri idiotarum*[37]! De fiecare dată există o prăpastie între ceea ce i se oferă să vadă, să asculte, să simtă, să reţină şi aptitudinile, cunoştinţele, sensibilitatea receptorului: criticul

[36] Inteligenţa prodigioasă, dar inutilă a criticilor m-a uimit întotdeauna. Iată unul dintre miile de exemple posibile: criticul FORGE, despre o *Alegorie* a lui RAUSCHENBERG (Expoziţia de artă modernă Amsterdam, 1968) care alătură o umbrelă şi o bucată de metal: "Este una din cele mai caracteristice realizări ale lui Rauschenberg, prin îndrăzneala ei. Cu adevărat extraordinară maniera în care nişte forme atât de puternice şi atât de agresive ca metalul sau umbrela se acomodează cu suprafaţa picturală. Şi totuşi ele rămân integrale, intacte. Niciuna dintre afinităţile sau corelaţiile pe care le-am enumerat nu antrenează dominaţia unei forme asupra celeilalte. Lucrurile, tranziţiile conviețuiesc într-o deplină egalitate, libere să se etaleze, să respire, să se pună în valoare, fără a fi asaltate de personalitatea vecinilor lor sau de vreun desen autoritar şi unificator. Aspectul calm al umbrelei, rotundă ca un soare, aflată în prim-plan nu este tulburat de vigoarea strivitoare a metalului - deşi aceasta nu-i rămâne indiferentă. Nici energia metalului nu este micşorată de impasibilitatea umbrelei. Această alegorie ar putea fi efectiv o alegorie a libertăţii, a autodeterminării unei cetăţi prospere."

Se poate vedea cât de sofisticat şi cât de ridicol este un asemenea discurs, al unei persoane care vrea cu orice preţ să decripteze *Alegoria*, produsă de un artist care, pur şi simplu, practică deriziunea. (n. a.)

[37] "Cărţi pentru cei simpli" – destinate în Evul Mediu educaţiei religioase a claselor sociale neinstruite. (n. t.)

acoperă prăpastia. El situează, pe de altă parte, opera respectivă în cadrul marelui curent care a dus arta până aici și devine tovarășul de nedespărțit și sprijinul artistului. Este de partea subiectivismului. E minunat că artistul pretinde că nu exprimă decât singura și unica sa experiență, exclusiva și intransmisibila lui subiectivitate, dar dacă se menține aici nimeni nu-l va asculta, căci nimeni nu-l va înțelege. Însă, din fericire, criticul este acolo. Acesta sesizează subiectivitatea în cauză, grație tehnicilor pe care le deține, și o explicitează în așa fel încât un public vast să poată participa la acest Unicat absolut, închis în el însuși. Criticul decriptează astfel sarcina textului *ascunsă* de autor. Îl estompează (cel puțin teoretic) pe acesta, pentru a face loc textului, sau caută expresia activității inconștiente a autorului, interpretează „zicerea" lui „nu e nimic de zis", dezvăluie „nezisul" printr-o „zicere" fără semnificație. Suntem deja dincolo de psihanaliză.

Nu sunt sigur că arta modernă ar fi evoluat în direcția pe care a apucat-o dacă n-ar fi existat criticul. Altfel spus, artistul modern dispune de o prodigioasă facilitate: știe că, orice ar produce, în spatele lui se găsește o persoană care conferă sens producțiilor sale și îi decriptează simbolurile (care adeseori nici nu există). Și va fi așa, cel puțin atâta timp cât artistul urmează firul societății de astăzi și evoluția actuală a mediilor artistice. Odată sigur de asta, el nu mai trebuie să se preocupe de finețea expresiei, de producerea unei „forme" atașate de un „fond" și își poate permite să declare că nu exist fond, că arta e formă pură, fiindcă știe că există criticul, cel specializat să descopere sensul în nonsens și fondul într-o formă pură, care pretinde că nu vrea să exprime nimic.

Criticul este plasa trapezistului care evoluează la o mare înălțime. Artistul care se conformează modelului asigurat de corpul social dispune de plăcerea suplimentară (pe care artiștii și-au revendicat-o întotdeauna) de a insulta nesancționat publicul filistin de pe urma căruia trăiește. Criticul este acolo pentru a glorifica aceste insulte și pentru a demonstra că ele reprezintă cea mai înaltă stimă de care se poate bucura spectatorul, chemat să ia parte la o realitate nemaiauzită. Dar, pentru a juca un asemenea rol, criticul trebuie să devină tehnicianul acestei arte. El cunoaște istoria, tehnicile și resursele mai bine decât oricare artist. Și cu cât opera devine mai abstractă, cu atât devine mai indispensabilă prezența unui tehnician, care nu numai că este la curent cu tehnicile acestei arte, ci, încă și mai mult, își elaborează propria tehnică de interpretare. El dispune astfel de instrumente pe care alții nu le dețin. După ce a fost personajul indispensabil al societății burgheze, capitaliste, criticul devine acum un epigon reprezentativ al sistemului tehnicist. El face din artă și din înțelegerea artei o tehnică, el conduce la ideea că nu există lectură sau percepție naivă (sau, dacă există, sunt false), își instituie un monopol al reușitei precum și al valorii, altfel spus, joacă strict rolul unui tehnician: artistul îi supune un fel de materie brută, iar criticul, prin intermediul tehnicii de care dispune, elaborează această materie în așa fel încât să o facă utilizabilă și montează mașina în așa fel încât să-i dea maximul de eficacitate (adică impact asupra publicului). Criticul, în rolul său actual și mai ales în raport cu arta abstractă, îndeplinește o funcție socială de mediere monopolizatoare pe baza competenței lui tehnice. El este tehnicianul artelor și al literelor,

comparabil cu enarhii[38] și toți ceilalți tehnocrați. Și, la fel ca toți aceștia, procedează și la reducția artei la un ansamblu de tehnici. Și nu este o întâmplare că recuzarea sensului și refuzul conținutului s-au produs sub forma unei partide de ping-pong între critic și artist. Criticul își asigura preeminența, rolul social de neînlocuit, atestând că în artă nu există nimic care să nu fie ermetic, nimic care să nu fie simbol de gradul al doilea sau al treilea, evident inaccesibil profanului. Iar artistul joacă aceeași partidă, bizuindu-se pe o tehnică similară de a-și dejuca publicul[39]. Acest rol tehnocratic exclude în mod evident sensul, căci sensul i se sustrage tehnicii, pe de o parte, și poate fi sesizat și fără asistența acesteia. Arta informală și abstractă corespunde așadar perfect disponibilităților criticului. De aceea faimoasa dispută în legătură cu noua critică mi se pare complet inutilă. Nu se poate altminteri: într-o societate tehnicistă criticul devine obligatoriu un tehnician; el reduce arta la formă și criptografie[40]. Dezbaterea privește de fapt validitatea sistemului tehnicist. Noua critică este traducerea literară și culturală a tehnocratismului social, nu aduce în raport cu acesta

[38] Absolvenții Școlii Naționale de Administrație din Franța sunt denumiți „enarhi". École nationale d'administration – ENA este cea mai prestigioasă școală cu profil politic și economic din Franța, iar absolvenții ocupă posturi cheie din administrația publică a lumii francofone. (n. r.)

[39] Am arătat pe larg în *Metamorfoza burghezului* în ce măsură burghezul îi pretinde artei de a fi tocmai asta. Nu voi mai reveni. (n. a.)

[40] Debutul acestei dispute a fost marcat în Franța de studiul lui R. PICARD, *Noua critică sau noua impostură*, 1965, căruia R. BARTHES i-a răspuns cu *Critică și adevăr*, 1965, apoi S.DOUBROKSKY cu *De ce noua critică. Critică și obiectivitate*, 1966. Aici se găsesc elementele esențiale ale "procesului". (n. a.)

nimic nou și mai ales nimic revoluționar, iar pretenția lui R. Barthes de a crea o știință a literaturii se epuizează în realitate în aplicarea unei tehnologii. În aceste dezbateri se pune de altfel prea mult accent pe noua critică franceză: cu douăzeci de ani mai devreme, dacă nu mă înșel, mișcarea era lansată în Statele Unite. O făcea Ranson[41], cu *The New Criticism*, conform căruia opera trebuie considerată în sine, „independentă de orice considerații istorice, sociale, ideologice, biografice... Materialul romancierului nu este nici societatea, nici psihologia, nici ideologia, cu cuvântul și structurile frazei. Se încearcă să se discearnă în structurile formale ale operei anumite trăsături esențiale... Simbolul nu mai este o imagine codată care trebuie descifrată pentru a fi înțeleasă. Trebuie, dimpotrivă, să se perceapă pluralitatea sensurilor ambigue, limba plurală, cum va spune mai târziu Barthes" (J. Cabau[42]). Dezbaterea din Franța despre noua critică are cel puțin meritul de a evidenția că în cadrul acestui curent există tendințe multiple. Căci avem pe de o parte afirmația că nu există sens, iar cuvântul se rostește de la sine, limbajul este autarhic și se constituie independent de vreun creator, iar, pe de altă parte (Doubrovsky[43]), voința de a nu accepta supremația limbajului, de a regăsi articulația scriiturii cu existența trăită, de a explica opera *oricărui* om, iar Pingaud[44] afirmă chiar în mod

[41] John Crowe Ranson (1888-1974) – critic și universitar american, fondatorul curentului "noua critică". (n. t.)

[42] Jacques Cabau (1931 - 1989) – critic și istoric literar, autorul unei istorii a romanului american. (n. t.)

[43] Serge Doubrovsky (1928-2017) – prozator și critic, autorul cărții *De ce noua critică: critică și obiectivitate*. (n. t.)

[44] Bernard Pingaud (1924-2020) – romancier și critic literar. (n. t.)

surprinzător că scopul acestei critici este, în cele din urmă, aflarea sensului adevărat al operei. Cheia fiind de fiecare dată aceea că autorul nu spune niciodată ceea ce vrea (sau ar vrea, sau ar fi vrut) să spună. Ajungem însă, oricum, la două considerații demne de remarcat. Este vorba mai întâi despre rolul eminent al criticului care se situează cu mult deasupra artistului creator. Roland Barhes o afirmă cu toată dezinvoltura: există un fel de ierarhie, în cadrul căreia se trece de la cuvânt la limbă, de la limbă la operă și de la operă la critică, „actul ultim al creației literare, simbolul suprapus simbolului pe care îl constituie opera literară". În absența criticii, opera este sterilă, căci critica reprezintă finalmente modelul lecturii; iar opera trebuie studiată nu în funcție de cel care a creat-o, ci în funcție de cel care o citește. Lectura este cea care compune opera. Așadar critica reprezintă floarea subtilă, vârful ultim, creația supremă a procesului artistic... o idee îndeajuns de admirabilă. Căci trebuie aplicată pretutindeni. Dar cea de-a doua constatare nu este mai puțin interesantă: neo-criticismul constituie un fel de corp de doctrine și de metode atât de impresionant încât autorii viitorului nu pot pretinde că i s-ar putea sustrage fără a eșua în mlaștina în care Barthes îl aruncă pe cititorul mijlociu pentru care nu are decât dispreț (ca un adevărat om de stânga, cum se pretinde). Neo-critica își impune în realitate punctul de vedere autorului, iar autorul începe să scrie *așa cum* pretinde neocriticul pentru ca valoarea lui să fie atestată de noua critică. Evoluție interesantă care tinde să confirme ceea ce afirmam mai sus, că artistul funcționează pornind de la anumite condiții tehnice. Iar acum critica (tehnocrată) este cea care impune stilul creației.

În sfârșit, criticul joacă un alt rol esențial, dar de data aceasta în țările cu ideologie avansată (un rol pe care de altfel l-am anticipat în trecere). El este gardianul corectitudinii ideologice a operei. Este garantul ortodoxiei. Singurul său rol devine atunci acela de a certifica faptul că opera este ideologic corectă și poate fi, prin urmare, livrată publicului. Soarta operei depinde în întregime de verdictul criticului. Dar pentru a-și exercita funcția, criticii trebuie să traseze linia generală de urmat. Ei sunt, din momentul acesta, mediatorii dintre putere și artiști. Dar se pretind mai degrabă mediatorii corpului social. Această atitudine se întemeiază nu doar pe fenomenul ideologic, ci și pe faptul că opera de artă, indiferent care ar fi, este destinată să joace un anumit rol în societate, are o valoare pedagogică (și propagandistică), nu este semnificativă decât în măsura în care servește construcției socialismului și dezvoltării națiunii. Opera de artă este integrată în corpul social nu atât prin originea ei, cât prin destinație, iar criticul este garantul acestei utilități, acestei integrări. Vedem deci că toate aceste orientări diverse fac din critic cel mai important personaj din lumea artei, iar acesta corespunde cu tehnicizarea societății la toate nivelurile.

Și este cât se poate de amuzant să constatăm că noua critică o atacă cu vehemență pe cea veche, proclamând că aceasta reprezintă un aparat de control social, poliția ultimă de care dispune societatea pentru a supraveghea exprimarea ideilor și conservarea valorilor... Căci cei care exercită și în ce manieră teroristă! - această funcție, în mult mai mare măsură decât universitarii tradiționaliști sunt tocmai neocriticii. În rolul exclusivist pe care și-l atribuie noua critică, în aristocratismul ei învăluit, criticul este

agentul societății. Dar în timp ce criticii tradiționaliștii sunt agenții societății tradiționale, neocriticii sunt cei ai societății tehniciste și manifestă un exclusivism radical față de tot ce ar putea să pună în discuție această societate. Și cu cât critica actuală pare mai de avangardă cu atât este de fapt mai conservatoare, slujind la menținerea puterii tehniciste, și creează legile creației artistice în societatea de astăzi. Și finalmente, puși în fața artiștilor, care sunt convinși că de acum înainte nu vor spune niciodată ceea ce vor să spună, că nu vor exprima niciodată ceea ce vor sau, și mai bine, că nu există nimic de exprimat și, prin urmare, pot să scrie sau să picteze indiferent ce și indiferent cum, pentru că produsele lor vor fi livrate decriptorului științific (tehnicist în realitate), asistăm la faptul că acum critica substituie absenței sensului explicit al operei un ansamblu tehnic de reguli precise și o metafizică a artei și a limbajului care *nu este altceva decât procesul dezvoltării sistemului tehnicist în raport cu datul natural*.

EPITOMĂ[1]

Viitorul incert

Cel mai puternic sentiment pe care ni-l poate inspira arta modernă, în toată complexitatea ei, este acela al unui viitor incert. În mijlocul unei lumi cum este cea tehnicistă, care își ia o aparență de rigoare și precizie, de previzibilitate și inteligibilitate, arta inversează acest proces, dar îl inversează zadarnic. În ambiguitatea ei, ea poate să fie la fel de bine punctul final al arhitecturii închise a acestei lumi sau breșa de incertitudine prin care s-ar putea reproduce o istorie. Dar mă tem că breșa este superficială, o simplă crevasă decorativă, în timp ce peretele de beton se menține, invulnerabil, în spatele ei. Ar trebui să încercăm să *știm* asta mai bine. Dar, de la bun început, suntem în prezența unor luări de poziție pasionale. Opoziția Francastel Mumford e bine-cunoscută. Atacul lui Francastel împotriva lui Le Corbusier (reacționar și tehnic în același timp, dezvoltând în teoriile sale miturile sociale ale secolului al XIX-lea, „interpretul urii inadaptaților împotriva Parisului"), împotriva lui Mumford (un organicist și un umanist banal, un mistic al progresului, subiectiv și neștiințific) și, în sfârșit, împotriva lui Giedion (un acuzator al tehnicii care lasă

[1] Rezumatul unei cărți. (n. t.)

omul sfârtecat, mutilat, făcând afirmații nebazate pe probe și socotite drept evidențe, având o viziune îngustă în aprecierile lui despre nivelul de evoluția al gândirii și sensibilității contemporane) provine în exclusivitate dintr-o admirație entuziastă a tehnicii, din convingerea politică în triumful unui socialism care va rezolva toate problemele și dintr-o credință total mitică în puterea artei de a transforma lumea. El crede orbește că tehnicile de toate felurile, inclusiv cele artistice, sunt în serviciul unor finalități majore, că arta și tehnica se conjugă armonios pentru a produce noua lume umană prin asocierea artelor cu activitățile pozitive ale societății, că omul își exercită, în toate situațiile, „puterile demiurgice"... Ne-am pronunțat deja în legătură cu această ideologie în *Tehnica și miza secolului*. Inutil să mai revenim. Poziția lui Mumford, atât de moderată în *Tehnică și civilizație*, apoi în *Art and Tehnics (1952)* a devenit, la rândul ei, extrem de pasională în *Mitul mașinii*. Pasională, deoarece este probabil disperată. Autorul alcătuiește un rechizitoriu violent și lipsit de orice concesie, împotriva artei moderne, care a devenit pentru el o „anti-artă"[2] care exprimă un cult al anti-vieții. Acest cult a apărut, din perspectiva lui Mumford, în același moment cu cercetările fizicienilor despre anti-materie. „Non-arta, anti-arta sunt metode destinate să convingă o vastă categorie de oameni instruiți să-și simplifice percepția, slabă oricum, asupra realului, să se abandoneze unei subiectivități găunoase... Marca experienței numite azi autentice constă în eliminarea binelui, a adevărului, a frumosului... prin atacuri violente la adresa a tot ce este

[2] Mumford desemnează de fapt prin termenul de anti-artă toată arta contemporană de după 1945. (n. t.)

sănătos, echilibrat, de bun-simț, rațional, motivat. În această lume a valorilor răsturnate răul devine binele suprem... se practică un moralism în răspăr". „Anti-arta își face o profesiune de credință din revolta împotriva culturii noastre hipermecanizate, hiperînregimentate. Dar în același timp, ea justifică produsele cele mai elaborate ale sistemului la putere; anti-arta aclimatizează omul modern la habitatul pe care megatehnologia este pe cale să îl creeze: un cadru degradat de depozitarea gunoaielor, de reactoarele nucleare, de super autostrăzi... și totul este destinat să fie omogenizat arhitectural". „Făcându-și propriul obiect din aneantizarea subiectivă cu care ne amenință mega-mașina, anti-artistul, dobândește iluzia că a triumfat asupra destinului printr-un act de alegere personală. Părând să sfideze complexul de putere și să conteste regularitatea rutinelor, anti-arta acceptă cu obedienţă rezultatele programate ale acestora."

Ne găsim și aici în prezența unei poziții care nu este lipsită de fundament și care implică o înțelegere mult mai profundă a societății tehniciste, care se sprijină însă pe certitudinea unor evidențe, pe existența permanentă a valorilor, a *unui* bine, a *unui* frumos, a *unui* sănătos, în timp ce astăzi nu mai putem realmente să ne bazăm pe niște valori permanente și universale (pe care doar credința le poate afirma ca atare) pentru a judeca tehnica și Arta nu în raport cu aceste valori ci în raport cu omul, cel puțin așa cum a fost el înțeles până acum. Dacă încercăm să ieșim dintre limitele descriptivului, fără a apela la judecata conformă valorilor permanente, un demers „științific" nu ne poate conduce decât la următoarele: de zece mii de ani, pe care îi cunoaștem aproximativ, a existat un fel de evoluție aproape continuă, care a dus la

elaborarea unor valori, a unui anumit model uman, ca și cum ar fi existat un proiect de bază care se realiza în mod inconștient. Dar subliniez: *ca și cum*. Aceasta nu este o iluzie. E o realitate. A existat o mișcare într-un anumit sens. Astăzi, *tot* ce era considerat (dintr-un evantai de perspective, firește) bun, frumos sau uman este pus radical în discuție și repudiat. Evident, în acei zece mii de ani au existat momente de criză, de stagnare sau de regres, când omul putea să aibă impresia că totul era pus în discuție. Dar cred că e o mare diferență între ceea ce se întâmpla atunci și ceea ce se petrece acum: puterea mijloacelor de care dispunem, caracterul universal al crizei, radicalismul contestațiilor, concordanța dintre procesul material de dezintegrare și ideologia intelectualilor și a conducătorilor (identică, indiferent de opțiunile politice) prezintă o diferență calitativă între crizele anterioare și cea din zilele noastre. Astăzi este contestat întregul proces istoric de configurare a umanului, așa cum a fost înțeles până azi. Și în prezența acestor condiții avem de ales, fără a putea preciza dacă ceea ce se petrece în prezent este „bine" sau „rău" la modul absolut.

Ruptura între tot ce se practică acum sub titulatura de pictură, sculptură, muzică etc. și ceea ce era considerat ca atare în mod tradițional este atât de totală încât nu mai există nicio măsură comună. Marea greșeală a lui Malraux a fost că a încercat să înțeleagă ceea ce se întâmplă în prezent cu ajutorul istoriei comparate a artei; el a vrut (cu mai mult talent decât toți ceilalți) să introducă fenomenul actual în istoria artei și să-l explice printr-un discurs bazat pe această istorie. Or, neînțelegerea este uriașă: în artă s-a produs aceeași ruptură totală ca în toate celelalte activități: tehnica ne introduce într-un univers total nou,

niciodată văzut, niciodată conceput. Cunoştinţele anterioare nu mai servesc la nimic. S-a putut vorbi cu îndreptăţire despre criza logocentrismului: timp de cinci mii de ani, omul a fost, înainte de toate, animalul care vorbea şi toată activitatea lui era dictată de logocentrism, mai cu seamă în artă. Acum, pictura „abstractă" şi muzica „concretă" atestă sfârşitul acestui primat al cuvântului. Nu este vorba doar despre o şcoală artistică, care i se opune alteia, ci de o ruptură cu tot ansamblul cultural născut din logocentrism. Pictura, muzica sunt moarte (la fel ca şi filosofia!), iar noi producem lucruri, care nu mai au nimic în comun cu vorbirea şi sunt derivate în exclusivitate. Logosul, cuvântul sunt terminate. Acum precumpăneşte Actul (dar nu actul personal şi eroic), Actul mecanic. De acum înainte sau vom considera că Binele, Frumosul, Umanul, valorile constituite încetul cu încetul, merită osteneala de a fi apărate sau vom socoti că trebuie să ştergem toată istoria dintr-un condei şi s-o pornim de la zero... iată întrebarea. S-a crezut că în domeniul muzical există o muzică „serioasă" (clasică), dar aceasta se referă doar la un moment istoric. În epoca tranzistorului şi a Hi-Fi-ului, în permanenta ei magmă sonoră, experienţa muzicii nu este uitată. Şi pentru muzica savantă, cunoscătorul se transformă într-un expert. Această educaţie muzicală tehnică ucide emoţia muzicală. Cunoştinţele pretenţioase ucid realitatea fiinţei. Cunoscătorul analizează contrapunctul cel mai savant, dar nu mai vede cu ce corespunde un ansamblu muzical, nici măcar nu mai ştie dacă acesta serveşte încă la ceva... Partea cea mai bună a artei moderne este expresia indicibilă, neexprimabilă limpede, a suferinţei omului în societatea de azi, în care este crucificat de lipsa de umanitate a tehnicii, o suferinţă

pe care arta n-o transfigurează, n-o simbolizează, dar o exprimă în cruzimea și goliciunea ei, nemaipermițând nici jocul, nici detașarea, aruncându-i în față privitorului sau ascultătorului această suferință și nu doar traducând-o, ci *producându-i* ea însăși suferință ascultătorului, prin opresiune, prin volumul enorm al muzicii pop, prin exasperarea nervoasă provocată de Xenakis sau de Barbaud, *producându-i* ea însăși spectatorului angoasa care devine singura măsură comună, singurul mijloc de comunicare al oamenilor din societatea noastră. Dar aceasta nu poate să se producă decât în măsura în care arta înregistrează o anistoricitate negativă și creează o ierarhie rigidă. Astfel arta fortifică și confirmă realitatea societății tehniciste: departe de a fi un protest sau un proces de conștientizare, ea închide cea din urmă portiță, confirmând în forul interior al participanților la actul artistic această societate tehnicistă, care le rămânea acestora încă exterioară. Ea proiectează iluzia asupra realului și îi conferă realitate iluziei. Împiedică omul să înțeleagă lumea tehnicistă, făcând-o să pătrundă în el, în timp ce-i fixează atenția asupra aparențelor și a nesemnificativului. Acesta este, printre altele, rolul artei cu mesaj politic. Angoasa reală trăită din cauza conflictului tehnic este deturnat spre activitatea politică, în timp ce mijloacele de deturnare estetică integrează omul încă și mai adânc în sistemul tehnicist reproducând cu încă și mai multă vigoare motivațiile angoasei.

A elimina sensul din artă înseamnă de fapt eliminarea acelui „pentru că" pentru care a trăit omul până acum. Înseamnă eliminarea efectivă a omului. Există, neîndoielnic, un „romantism perimat",

„plonjoane în profunzimile atomice ale sensibilității imediate". Dar omul a încercat să iasă tocmai de acolo! Și se ajunge la relativizarea și reducția umanului, ca și la aceea a moralei sau a canoanelor estetice, ba chiar a realului, devenit „ceea ce construim în mod arbitrar și artificios". Nu mai există chip omenesc, nici cai, nici arbori, nici nori: toate acestea erau convenționale, există doar linii, culori, elemente de percepție, și o anumită ordine, impusă arbitrar, pentru a le combina. Desigur, în felul acesta se confunda caracterul arbitrar al regulilor jocului de bridge cu un arbitrar de un alt ordin, cel care i-a permis omului să „construiască" o realitate pe măsura lui, în care să viețuiască și asupra căreia să aibă stăpânire... Arta modernă, am spus-o adeseori, a ucis subiectul în dublul sens al cuvântului, atât ca „temă" aleasă pentru realizarea unei opere, cât și ca subiect activ, compozitor, executant, auditor participativ, pentru a-i face loc abstracționismului întemeiat pe un joc combinatoriu gratuit. Fie. Dar trebuie să fim atenți la efectele acestui abstracționism: evident, se poate afirma că este vorba despre o creație artistică pură. Lucrul e limpede: artificialitatea absolută, ducând la crearea unui univers în totalitate fictiv, permite o puritate absolută. Dar omul n-a putut trăi niciodată într-un mediu absolut pur, indiferent care ar fi fost acesta. Asta i-ar reuși doar unui semn algebric. Într-o asemenea puritate, obiectul devine singurul subiect posibil și vrednic de interes. Acesta poate fi tehnica de producție, procesul de comunicare, metoda de creație, etc. Și aceasta corespunde perfect cu eliminarea subiectului și cu suprimarea timpului trăit în favoarea exclusivității timpului mecanic. Acesta este ansamblul de premise și de consecințe de așteptat dacă se atinge o atare puritate estetico-tehnicistă. Or, o

asemenea destrucție a subiectului și a timpului atrage după sine, printre altele, dar, într-un chip foarte ciudat, și o conformare radicală. Este foarte curios să constați că artiștii (din toate curentele) pretind că sunt nonconformiști în timp ce toate premisele artei moderne antrenează conformarea auditorului sau a spectatorului. Dar nu e vorba de conformarea în raport cu un regim politic sau economic, ci de aceea mai profundă, față de structura tehnicistă și de asemenea față de curentul majoritar din societatea actuală: ceea ce unii teoreticieni ai artei numesc consensul social și fac din el singurul criteriu al artei. Și, în fapt, ori există o valoare „eternă" a frumosului, binelui, etc., pe care o folosim drept măsură, ori există consensul grupului căruia trebuie să ne conformăm; nu există nici o altă posibilitate de a cunoaște ce anume să producem și ce anume să degustăm. Iar această conformare prin intermediul artei va fi cu atât mai riguroasă cu cât această artă iese din limburile și dramele sensului pentru a se lansa în căutarea unei eficacități a impactului. Căci tehnicitatea nu este prezentă doar în mijloacele de producție. Ideologia tehnicistă i-a penetrat pe artiști într-o asemenea măsură, încât aceștia au ajuns să subordoneze actul artistic unei dorințe calculate de eficiență. Din instinct, din intuiție, pictorul simțea că recurgând la cutare tușă obține cutare efect, cutare impresie, muzicianul - că un acord sau altul va induce cutare emoție, dar știa asta în cea mai mare măsură pentru că încerca el însuși acea emoție, pentru că era răpit el însuși de acea culoare, care îi provoca o stare de șoc hipnotică. Astăzi s-au schimbat toate astea. Grație tehnicilor psihologice, comunicaționale, etc. spectatorul poate fi luat în posesie în totalitate, ținut prizonier într-o rețea

senzorială căreia nu poate să i se sustragă, sedus de o suită de evenimente senzorializate; iar Moles consideră că „există o întreagă tehnică a rolului jucat în artă de calculator, care n-a fost încă exploatată". Această orientare a câștigat teren și, drept urmare, putem spune, pe de o parte, că astăzi nu se mai știe ce este artă, cu ce corespunde. *Câmpul ei s-a schimbat*. Dar, pe de altă parte, este desigur imposibil să reducem arta la un joc. Cel puțin dacă nu considerăm drept joc și activitatea științifică, care a dus la producerea bombei atomice. Arta a devenit una dintre funcțiile majore de integrare a omului în complexul tehnicist. De aceea, ea este în același timp purtătoarea unui mesaj (politico-filosofic), de pură diversiune, și devenit cu desăvârșire insignifiant, incapabil să transmită vreun sens. Căci singura realitate activă, tehnica, nu poate fi asumată de om în toate dimensiunile ei.

Întoarcerea la elementul brut, la zgomotul privit ca un dat de bază luat ca atare, la semnul grafic, la pata de culoare, la cuvântul devenit sunet, ieșite din contextul relațiilor culturale care le impuseseră o anumită semnificație, țin tocmai de această formalizare[3]. Așa cum am văzut, această atitudine este considerată adesea drept un progres. „Muzicienii au îndrăzneala și onestitatea de a rupe cu toate convențiile pentru a reveni la ceea ce constituie baza și originea muzicii: blocul sonor brut." Dar, în realitate, este vorba despre o operație de decuplare a omului de tot ce l-a

[3] Atunci când afirm asta, nu mă raportez, să precizăm încă o dată, la teoria generală a funcționalizării sociologice. Constat însă efectiv în societatea noastră un fel de funcționalism a elementelor esențiale, printre care și arta, ce nu mai sunt valorizate decât în raport cu funcțiile pe care le dețin în sistem. (n. a.)

semnificat până acum, pentru a-l azvârli în necunoscutul sistemului tehnicist. Nu trebuie ca acest om să mai folosească drept referință trecutul său, nu trebuie ca el să mai judece ceea ce se întâmplă acum folosind puncte de referință morale, estetice, ideologice, care i-ar permite să mai dețină vreo funcție de control asupra exploziei tehniciste. Trebuie, dimpotrivă, ca sub pretextul „revenirii", dincolo de semnificațiile culturale depășite, la o bază mai indiscutabilă, să se nimicească în jurul lui toate reperele și toate referințele. Iar cei care efectuează această operație, artiștii moderni, atât de lăudați pentru îndrăzneala lor, dar de fapt conformiști, par să nu-și fi pus niciodată cele două întrebări, totuși elementare: „De ce primitivul, care a perceput efectiv zgomotul pur, a încercat întotdeauna nevoia de a elabora, de a construi *altceva* decât zgomotul, de ce a vrut să-i dea o semnificație, de ce nu s-a mulțumit niciodată să reproducă acest material brut?" Și a doua întrebare: „Arta înseamnă în cele din urmă renunțarea la a interpreta, la a elabora, la a simboliza?" Căci aici am ajuns!

Și, în mod special, atacul savant dus împotriva limbajului constituie punctul culminant al acestei integrări în sistem. Minciuna mesajului revoluționar al artei ține de faptul că ea se limitează la a consacra babelizarea, în timp ce, pe de altă parte, exercițiile lacaniene[4] furnizează legitimarea situației. Limbajul s-a sfărâmat. A explodat. Nu se mai poate transmite nimic. Pentru că nu mai există nimic altceva de transmis decât cuvântul divizat, deturnat, torturat, dezintegrat. Nu mai există altceva decât structurile,

[4] „Lacanian" derivat de la Jacques Lacan, psihanalist. Teoriile sale sunt studiate în cadrul Lacanianismului. (n. r.)

care pot fi inversate sau construite ca la jocul mecano. Limbajul a devenit un mecano. Iar atunci este limpede că el nu mai conține nimic, cu excepția acestei etichete. Și dacă întâmplător constructorul devoalează ceva, prin alegerea anumitor structuri, acest „ceva" nu este cu siguranță ceea ce pretinde că ar fi vrut să spună, ci un „dincolo de intenție", pe care interpretul îl sesizează cu ajutorul tehnicilor la îndemână și care îl deposedează pe om de el însuși, dezvăluind ceea ce ascundea sau poate, mai exact, anihilându-l, în numele unei dezvăluiri căreia doar tehnicianul îi poate garanta adevărul; atunci trebuie să i se acorde o încredere oarbă acelui tehnician, psihanalist sau orice altceva, care pretinde că vede ceea ce nu percepe nimeni altcineva. Realitatea semnificativă a acestei operații este aceea că dacă astăzi omul pune în discuție arta și limbajul, plecând (conștient sau nu) de la tehnică și de la impactul acesteia, e pentru că el însuși este pus în discuție de tehnică. Și produce o vacuitate estetică și o lipsă de mesaj tocmai în măsura în care se găsește pe marginea inexistenței; ființa omului este extenuată, el nu mai poate de acum înainte decât să lase să funcționeze semnele și mecanismele. Acum omul își explică lui însuși propria inexistență (acesta fiind unul dintre rolurile esențiale ale artei cu mesaj) și își reelaborează activitatea autonomă și individuală în calitate de contestatar. Arta este punctul central al acestei puneri în discuție, conferind aparența unei activități autonome și noi, tocmai pentru că arta a fost unul dintre cele mai elevate domenii ale semnificației. Astăzi nu mai există altă semnificație decât punerea în discuție pentru că tehnica pune în discuție ființa umană. Or, această punere în discuție a oricărei semnificații este dublată (și nici nu s-ar putea altfel) de

un conformism total în domeniul acţiunii şi al comportamentului. Conformism în raport cu tot ce e necesar pentru buna funcţionarea a sistemului tehnicist, un conformism care îşi poate găsi expresia cea mai elevată în reproducerea atitudinilor revoluţionare vizavi de anumite autorităţi ale trecutului, devenite inexistente. A dirija explozia revoluţionară asupra a ceea ce nu mai există, a o menţine în funcţiune vizavi de situaţii de acum înainte inofensive reprezintă unul dintre factorii procesului tehnic. Căci tehnica antrenează în acelaşi timp o punere în discuţie a fiinţei omului (ceea ce uneori acesta acceptă deliberat) şi un conformism total în raport cu puterile, nerecunoscute, neetichetate ca atare de gândirea contestară, dar care constituie totuşi forţele structurante ale noului mediu. În această situaţie, arta modernă este în acelaşi timp un martor şi un complice. Este martorul renunţării la conştiinţă, al renunţării omului de a înţelege (prin alte mijloace decât cele oferite de paradigmele ştiinţifice) şi de a organiza (prin alte mijloace decât structurările tehniciste). Este martorul omniprezenţei sistemului tehnicist, întrucât ceea ce trebuia să rămână apanajul sensului a devenit un joc al structurilor tehnice. Este martorul vidului existenţial, căci dacă el proclamă necontenit „Nu există nimic de spus", e pentru că nu mai există nimic, absolut nimic, *de trăit*, iar stiinţa omului, care este în curs de elaborare, o atestă în mod periculos. Nu mai avem de povestit în romane istoria unui erou, pentru că eroul timpurilor noastre, nemaitrăind nimic, nu mai are poveste. El există prin ceea ce i se întâmplă, ca şi cosmonautul.

Dacă admitem în artă că omul este un obiect, că artistul însuşi este un obiect, că putem denatura absenţa

realului, aceasta este doar mărturia eliminării omului de către obiect (pe de o parte) și a manierei în care tehnica pretinde că trebuie tratat omul (pe de altă parte). Altfel spus, este atestarea absenței acelui om, căruia i s-a atribuit o importanță exagerată (Robbe-Grillet). Dar nu este vorba despre o absență critică totală: în contrast cu absența omului subzistă, necriticate, legitimate, formele, structurile și tehnica însăși. Arta devine din momentul acela (și aceasta este cealaltă față a ei) complice și joacă un rol falsificator (care nu era câtuși de puțin necesar în toate societățile). Ea este complice la aneantizarea, la inexistența, la reificarea omului; nu-i mai îngăduie omului să trăiască, ci dimpotrivă, îl înfundă și mai mult în această deposedare. Arta justifică ceea ce este (adică triumful tehnicii), îi furnizează omului câteva compensații pentru a-l împiedica să-și găsească situația de netolerat, îi acordă iluzia revoltei, a inițiativei, a libertății, dar, de fiecare dată, produsele acestei iluzii, îi întăresc convingerea că el nu este decât un accident planetar, că nu-i poate atribui niciunui lucru sens sau valoare: această artă informă și depășită nu face decât să-i confirme inexistența. Chiar și cei care nu merg să viziteze expozițiile de pictură, cei care nu ascultă muzică serială sunt impregnați de defetism retransmis prin mass media la nivel popular. Arta este complice pentru că face să se răspândească și să se interiorizeze ceea ce tehnica face din om, împiedicându-l să resimtă violent efectele acesteia, producând justificări idealiste ale situațiilor reale și conferindu-le aparența libertății comportamentelor celor mai conformiste. Ea este de asemenea expresia directă și imediată a factorului dominant (care nu e ideologică, care nu mai e dominația clasei burgheze etc.). Tehnica produce astfel un întreg ideologic față de

care omul nu se poate distanța, pur și simplu pentru că acel proces de simbolizare și de distanțare, care îi fusese specific și genetic artei, este acum, pe de o parte, total devalorizat, făcut insignifiant, chiar ridicol de activitatea tehnicistă, nonsimbolizantă și singura eficientă[5], pe de altă parte, integrat el însuși în sistemul tehnicist care utilizează în favoarea propriului beneficiu și pentru propria sa autodezvoltare simbolizarea și distanțarea, care îi sunt necesare pentru a progresa, dar numai în măsura în care acestea acționează în interiorul sistemului. Astfel, după această descriere și după această analiză, suntem obligați să conchidem că arta modernă nu este, în niciuna dintre dimensiunile sau expresiile sale, nici creatoare, nici eliberatoare, nici instrument al vreunei eliberări. În starea actuală, nu există vreo cale de ieșire, nici pentru artă, nici pentru om.

Nicio speranță? La prima vedere, nu. Sau oricum, foarte puțină. Dar aceasta implică un cortegiu întreg de *decizii* și de *alegeri*. Dacă vom continua să afirmăm că „aceea vorbește", că „omul este un accident", „hazardul și necesitatea sunt tot", că „totul

[5] Întreaga artă cade sub incidența unei istorioare simpliste și des relatate de propaganda antireligioasă din primele timpuri ale revoluției ruse: li s-a cerut copiilor să facă două straturi. Într-unul dintre ele au fost puse semințe, îngrășăminte, a fost stropit și îngrijit zi de zi. Celălalt n-a primit nicio îngrijire. Dar s-au făcut rugăciuni și i s-a cerut unui preot să țină o slujbă religioasă. Primul a produs legume, cel de-al doilea: nimic. Această istorioară idioată este de fapt povestea care domină întreaga noastră societate și este reprodusă în mii de exemplare. E vorba, printre altele, de evidența superiorității desenului asupra discursului și a audio-vizualului (dar pentru a împărtăși ce?) asupra retoricii. Arta este somată să se conformeze celei dintâi dintre aceste practici sau de a nu mai fi nimic sau mai degrabă de a fi considerată drept un nimic. (n. a.)

este politică", că „totul se rezolvă prin lupta de clasă", că „arta trebuie să fie modernă", că „totul e relativ", atunci efectiv nu mai este nimic de așteptat, nici de făcut. Arta nu-și poate regăsi forța critică și cuvântul decât dacă o rupe brutal cu sistemul tehnicist, încetează de a mai acționa permutațional, cu ajutorul materiei brute, de a urmări cu pasiune să descopere materiale și instrumente noi etc.; atunci valorile, etica, sensul ar fi, inevitabil, regăsite. În asta rezidă alegerea. Ceea ce evident nu trebuie să însemne reluarea valorilor tradiționale, a unui sens deja afirmat, a unei etici burgheze! Nu, arta trebuie să fie inventivă (dincolo de modernitate), dar inventivă doar în această privință și nimic mai mult. Restul e comedie. Ea trebuie să fie locul reinventării sensului (și nu al afirmării nonsensului) împotriva nonsensului și, drept urmare, locul unei rupturi, al unui refuz, al unei efective puneri sub acuzație a sistemului tehnicist. Artistul nu mai trebuie să fie un simplu manometru al pierderii de presiune a sensului, un simplu seismograf ce înregistrează cutremurele de pământ provocat de valurile succesive ale tehnicului. Atâta timp cât va fi „modern" și va reflecta „nonsensul, absurdul, etc., el nu va fi mai mult decât marioneta ce distrează burtă-verzimea pe care o ușurează de bani. Și spun asta despre cei mai mari dintre acești artiști: despre Xenakis ca și despre Paul Klee, despre Butor ca și despre Albee, despre Beckett ca și despre Vasarely, despre Stockhausen ca și despre Giacometti, creatorii de spații, agitatorii sunetelor, psalții obiectelor... Nimeni nu va ține pasul cu velocitatea tehnicilor și a aparatelor moderne. Nimeni nu va mai afirma superioritatea omului, confruntat cu o asemenea concurență. O situație singulară: în momentul în care toată lumea

este de acord că omul trebuie să ia în mână și să domine cursul dezvoltării tehnice, iar cei care ar fi primii în stare să declanșeze cercetările în această direcție, filosofii, teologii, artiștii, declară faliment și preferă să anunțe sfârșitul omului. Să regăsești un sens care să nu conducă la disperare și sinucidere. Un sens care să-ți îngăduie să trăiești printre monștri. Un sens care, în același timp, să conțină semnificația vieții noastre și să ne direcționeze voința. Să simbolizezi realitatea în așa fel încât ea să nu mai reprezinte fatalitatea care nu-ți mai lasă nicio speranță, ci, deoarece este dominată de sens, să-i permită, dimpotrivă, omului să persiste în mijlocul acestui haos rațional. O căutare fără soluție? Din contră, eu cred că omul modern are nevoie în asemenea măsură de un sens, încât se va implica în căutarea lui cu o energie care să-i asigure reușita. Dar e necesar ca sensul acesta să i se sustragă politicului, care nu poate duce decât la dictatură și opresiune. Știu cât de tare pot să scandalizez, dar atâta timp cât sensul va fi căutat în zona politicului, atâta timp cât Arta își va închipui că spune ceva făcând propagandă politică, vom fi în continuare supuși fatalităților lumii actuale. Calea politică e într-un impas radical (și -vai! - nu *in pace*, decât dacă adăugăm și *requiescat*[6]. Orice politică ajunge astăzi fatalmente aici!). Căci în politică nu i te poți sustrage dublului joc, care îi este caracteristic acestei rețele: un dublu joc al puterii și al comunicării, căruia i se prostituează arta modernă. Puterea, care tinde să devină absolută (și nici nu poate să tindă spre altceva, de vreme ce nu mai există nici sens, nici valori) funcționează tot mai în secret, comunică din ce în ce mai puțin, acționează pe baza unor scheme abstracte,

[6] Requiescat in pace! (lat.) – Odihnească-se în pace! (n. r.)

accesibile doar tehnicienilor, în timp ce, grație mass mediei, comunică sensuri (false sensuri) și valori (contra-valori) care nu-i corespund niciunei realități; difuzează lucruri în care nu crede, lucruri pe care nu le face și nu le va face, iluzionând pe deplin publicul, care, în măsura în care crede în spusele mass mediei sau, mai degrabă este impregnat de acestea, ia drept realitate ceea ce este doar o iluzie.[7] Omul politic ține, în mod necesar, un dublu discurs: unul obiectiv, pentru rarii inițiați și partizani, despre ceea ce face în realitate, la nivelul unui praxis pur, eficient și machiavelic, și altul public, care se referă la un absolut, la un mare proiect, care nu are altă realitate decât aceea pe care le-o conferă mass media și, bineînțeles, Arta! Doar un refuz radical al politicului va permite regăsirea sensului și a valorilor, altele decât spoielile utilizate de propagandă. Dar acest refuz al politicului nu implică recluziunea în „turnul de fildeș": dimpotrivă, a simboliza realul de astăzi înseamnă a genera o forță care pune în discuție realul de mâine. Înseamnă a pune deja pe picioare o altă societate. Și acesta a fost rolul creator al artei atunci când și-a îndeplinit funcția pe deplin. Înseamnă contestarea fundamentală a ceea ce este (dubla față Stat-Tehnică) în numele a ceea ce se va naște. Arta mai întâi procreează, apoi naște. Dar pentru asta trebuie să iasă din defetismul generalizat, de un secol încoace, al acestei activități artistice moderne. Astăzi arta ar trebui să-și ia sarcina de a face inteligibil și suportabil universul nostru tehnicist, de a ne însufleți curajul pentru ca omul să-i reziste aservirii sale în fața progresului și a fericirii consumeriste, de a ne trezi

[7] Mai pe larg despre acest dublu joc și despre realitatea politică actuală în J. ELLUL, *Iluzia politică*. (n. a.)

dorința arzătoare și implacabilă vizavi de Toate Celelalte, o dorință trăită însă doar ca *absență* și nu, în conformitate cu canoanele și necesitățile adaptării, ca o anticipare a lumii fericite realizate. Arta, un martor al acestei dorințe-absență, da. Dar cine ar avea astăzi forța de a anunța asta nu ca pe o contestare morbidă, ci ca pe o mișcare îndreptată către creația noului? Totul trebuie luat de la început. Este vorba în primul rând despre conștientizarea faptului că, de un secol încoace, arta a pornit-o pe un drum greșit, s-a supus puterilor, a mărturisit doar falimentul omului. Mai apoi este vorba despre conștientizarea faptului că arta nu își va regăsi vocația, valoarea și adevărul urmând o cale științifică. Dar evident că acest sens și aceste valori nu pot veni din exterior, nu pot fi propuse de un intelectual, de un filosof, de un moralist, artistul este cel care trebuie să redevină creator, nu doar de forme și combinații, ci un creator autentic, împreună cu grupul sau societatea, a ceea ce va fi recunoscut de acum înainte drept sens și valoare. Și aceasta nu printr-un discurs intelectual sau moralizator, care n-ar avea nicio trecere, ci printr-o redescoperire profundă, care să-i infuzeze întreaga operă, să fie receptată și să ia amploare[8], după ce

[8] "Totul ne face să ne imaginăm posibilul omenesc cel puțin la fel de extins, la fel de complex și la fel de surprinzător, la fel de contradictoriu ca și potențialul atomic. Ceea ce-i lipsește abordării omului sunt respectul și sensul. Prin respect înțeleg grija care trebuie să însoțească o abordare experimentală, așa cum se face în privința atomului, și să nu se reducă la rețete de gospodină sau la electrozi introduși în craniu. Prin sens înțeleg faptul că universul uman trebuie parcurs în sens contrar. Cosmosului, căruia puțin îi pasă de noi, putem să-i demontăm orologiul. Umanitatea trebuie, dimpotrivă, identificată și construită. Ne găsim încă în prezența pieselor detașate: individ, grupuri, a asamblărilor grosiere, a

tentativele lui Böll[9], West, Chagall[10], Dali, Bunuel, Bergman[11], Fellini[12], Saint-John Perse[13], Neruda[14] au fost sortite eșecului. Cine va duce oare barca în larg?

Este nevoie de o *înțelegere esențială*, de o pătrundere și nu de o fenomenologie. Este nevoie de *îndrăzneala* de a-i sfida pe acești monștri computerizați. Este nevoie de *speranța* care să ne facă să pășim înainte ca niște învingători și pentru a învinge. Trei coloane pe care poate s-ar putea edifica o artă nouă, care să însemne exodul din acest timp și exordiul unui discurs nou pe care trebuie să-l rostim dacă vrem să i ne sustragem matematicii destinului.

---

confruntărilor primitive. Omul le întoarce spatele, cu îndemânarea unui rac, acestor forțe de ruptură și de coeziune, pe care abia le cunoaște și pe care nu vrea să le recunoască. Acest leneș, de altminteri atât de frenetic, ar prefera să-și învețe lecția undeva în nori și privind pe fereastră. I-ar plăcea să copieze după natură, după sistemele închise, după matematicile combinatorii, după mașina de calculat. Nimic nu dovedește că sistemul omului trebuie să fie atât de închis. Nimic nu dovedește că omul a fost înțeles în esența lui. Nimic nu dovedește că principala sa calitate este inteligența, sau cel puțin ceea ce numim așa, căreia i-am dat, de-a lungul istoriei noastre, o întrebuințare atât de jalnică." (P. SCHAEFFER)

[9] Heinrich Böll (1917-1985) – romancier și dramaturg german, laureat al Premiului Nobel. Dintre romanele sale se pot aminti *Casa văduvelor, Partida de biliard de la nouă și jumătate, Opiniile unui clovn*. (n. t.)

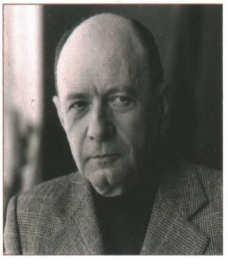
[10] Marc Chagall (1887-1985) – pictor expresionist de origine evreiască. (n. t.)

[11] Ingmar Bergman (1918-2007) – mare regizor de teatru și film, creatorul capodoperelor cinematografice *Fragii sălbatici, Oul de șarpe, Lumină de iarnă, Fanny și Alexander*. (n. t.)

[12] Federico Fellini (1920-1993) – mare regizor italian, autorul filmelor *Casanova, Clovnii, Satyricon, La dolce vita, Nopțile Cabiriei, La strada*. (n. t.)

[13] Pseudonimul lui Alexis Léger (1887-1975) – poet, laureat al Premiului Nobel. (n. t.)

[14] Pseudonimul lui Neftalí Ricardo Reyes Basoalto (1904-1973) – poet chilian, laureat al Premiului Nobel. (n. t.)



"Este arta în continuare ceea ce crezusem că este? Iar dacă a suferit o mutație radicală, ce reprezintă această schimbare pentru om și pentru destinul său, pentru imaginea pe care și-o face acesta despre el însuși?" – Jaques Ellul

În lumea noastră invadată de tehnologie și goana neîntreruptă a acesteia după eficacitate, arta pare a fi o oază destinată contemplării și meditației. Și totuși nu este așa. Arta vremurilor noastre împrumută unelte și materii prime din lumea industriei, afișează persoane pe niște ecrane și visează la cyborgi și rețele globale.

În cartea sa profetică marele critic al tehnicii Jaques Ellul arată cum artiștii plastici, scriitorii și compozitorii sunt servili forțelor care ne destramă lumea. Unii dintre ei, care sunt încă de la începutul secolului XX sub vraja tehnicii, adoptă instrumentele și procedurile acesteia, condamnându-se astfel singuri la apatie, absurditate sau abstractizare. Ceilalți – care sunt exact la fel ca și primii – se vor a fi contestatari, afișând reprezentări ale dezastrului sau semne de subversiune, fără a ataca vreodată rădăcina răului: domnia Tehnicii.

Pentru a-și masca lipsa de substanță și goliciunea, arta contemporană se împodobește cu un discurs teoretic sofisticat și intimidant. Ellul încurajează artiștii să se emancipeze, să se descotorosească de fascinația și obsesia lor pentru tehnică, în vederea reconectării cu capacitatea proprie fiecărui creator autentic de a îmbina sensul cu sensibilitatea.

978-606-9078-25-9

9 786069 078259

Editura Sens